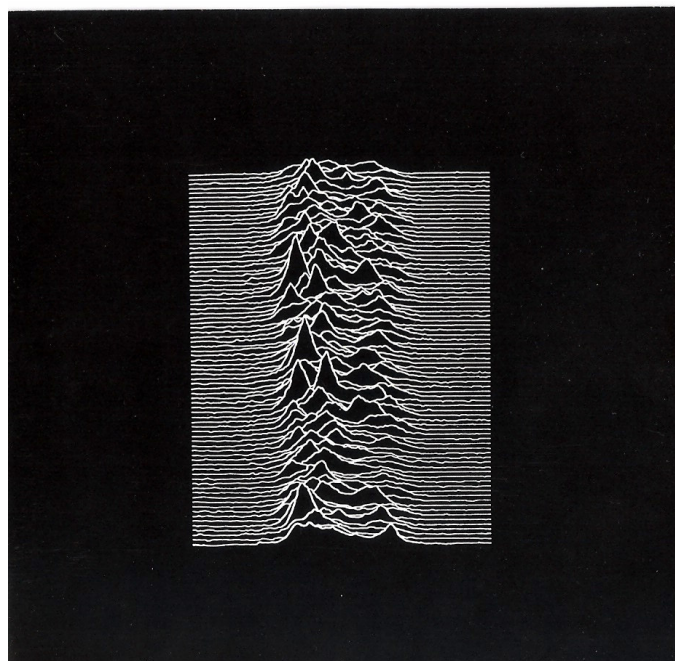


# **Støy og stillheit:** **Ei lesing av Don DeLillo sin roman** *White Noise*



**Masteroppgåve i allmenn litteraturvitskap**  
**av Jon Opedal Hove**

**Institutt for lingvistikk og litteraturvitskap**  
**Universitetet i Bergen, våren 2007**

## Føreord

Sleep failed him more often now, not once or twice a week but four times, five. What did he do when this happened? He did not take long walks into the scrolling dawn. There was no friend he loved enough to harrow with a call. What was there to say? It was a matter of silences, not words. (DeLillo 2004a: 5)

Desse orda tilhøyrer Eric Packer, hovudpersonen i DeLillo sin roman *Cosmopolis*. Heldigvis for meg har ikkje innspurten med denne oppgåva gått utover nattesøvnen, og hadde den gjort det finst det mange gode vener eg i så fall kunne ha plaga med telefonsamtaler: Takk til dykk alle! Eg vil også takka min dyktige veileidar Erik Bjerck Hagen for gode tilbakemeldingar og samtaler. Foreldra mine, Ingebjørg og Morten, søstera mi, Bjørg, og alle besteforeldra mine fortener også ein takk for å vera ein super familie: Utan dykk ville det vorte skrale greier. Den største takken må likevel rettast til sambuaren min, Henriette, for å vera den sprudlande jenta ho er, og for å tru på meg i tjukt og tynt!

Bergen, 09.05.2007

Jon Opedal Hove

Framsidedeillustrasjonen er coverbiletet til Joy Division si plate *Unknown Pleasures* (1979). Design: Joy Division, Peter Saville og Chris Mathan.

# INNHALDSREGISTER

## 1. INNLEIING

1.1	Om Don DeLillo	4
1.2	Handlingsreferat	7
1.3	Om resepsjonen av <i>White Noise</i>	8
1.4	Om prosjektet	10

## 2. STØY OG STILLHEIT

2.1	Støyen i <i>White Noise</i>	15
2.2	Andre om støyen	18
2.3	Stillheita i <i>White Noise</i>	21

## 3. "WAVES AND RADIATION"

3.1	"Who will die first?"	24
3.2	Den lydlause døden	30
3.3	Samspelet mellom støy og stillheit – og døden	36
3.4	"All plots tend to move deathward"	42
3.5	Kort oppsummering	46

## 4. IRONI OG KATASTROFE

4.1	<i>Anatomy of Criticism</i>	47
4.2	Ironisk katastrofe: Crescendo og ingenting	52
4.3	Døden kjem på besøk med pistol	63
4.4	Komisk-demoniske aspekt: Murray som klovn eller Mefisto?	65
4.5	Ironisk drapsforsøk med crescendo	69

## 5. DET KVITE – Kvit STØY OG Kvit STILLHEIT

5.1	Gravplass, snø og is	77
5.2	"The Dead": Kvit stillheit og død I	81
5.3	<i>Women in Love</i> : Kvit stillheit og død II	83
5.4	<i>Moby Dick</i> : "The Whiteness of the Whale"	85
5.5	Kvit stillheit vs. kvit støy – og Richard Rorty sin ironi	88

## 6. EIN IRONISK, TILFELDIG OG SJØLVMEDVITEN SLUTT

6.1	Trippel coda: Dei tre sluttscenene	98
6.2	Ein tilfeldig og ironisk slutt	102
6.3	Ein sjølvmedviten slutt	105

LITTERATURLISTE	110
-----------------	-----

# 1. INNLEIING

## 1.1 Om Don DeLillo

Don DeLillo var frå han romandebuterte med *Americana* (1971) og heilt fram til og med hans sjuande bok, *The Names* (1982)<sup>1</sup>, ein nokså obskur forfattar, anerkjent og sett på som smart og dyktig av andre forfattarar, men ikkje spesielt populær. Dette snudde derimot med *White Noise* i 1985, ein roman som vann The National Book Award og vart mottatt med stor jubel både blant kritikarar og publikum. I tillegg vart den raskt ein pensumgjengangar på litteraturkursa på college og universitet, og er framleis den av DeLillo sine romanar, saman med *Underworld*, som har møtt størst interesse i akademien. Eit teikn på denne anerkjenninga er til dømes at den er gitt ut i serien Viking Critical Library, ei ære den deler saman med m.a. James Joyce si novellesamling *Dubliners* og *The Grapes of Wrath* av Steinbeck. Også dei to neste bøkene, *Libra* (1988) og *Mao II* (1991), var med på å heva statusen hans som ein av dei største nolevande amerikanske forfattarane, ein status som må seiast å ha kuliminert med *Underworld* (1997). Hans to siste romanar, *The Body Artist* (2001) og *Cosmopolis* (2003) har fått ei meir blanda mottaking, med både tilhengjarar og skeptikarar.

Karakteriseringar av DeLillo sin forfattarskap brukar som oftast å plassera han i ein postmoderne tradisjon saman med amerikanske namn som Thomas Pynchon, John Barth, Donald Barthelme og i blant også Vladimir Nabokov (av internasjonale forfattarar nemnast ofte Jorge Luis Borges og Umberto Eco). Spennet i desse namna seier oss noko om at det ikkje finst klare definisjonar på kva som kjenneteiknar ein postmoderne estetikk. Nokon vil seia at den representerer eit brudd med modernismen, andre vil hevda at den er eit framhald. Fredric Jameson nemner moment som blanding av høg- og lågkultur, tapet av djupn til fordel

---

<sup>1</sup> Romanane mellom er *End Zone* (1972), *Great Jones Street* (1973), *Ratner's Star* (1976), *Players* (1977) og *Running Dog* (1978).

for overflater og det at ein personleg stil ikkje lenger er mogeleg, noko som fører til at pastisjen, altså ei medviten etterlikning av tidlegare stilar, vert eit av dei fremste kjenneteikna på postmoderne litteratur.<sup>2</sup> I denne samanhengen er nok likevel Jean Baudrillard den viktigaste postmoderne filosofen, og i DeLillo-resepsjonen har spesielt hans teoriar om *simulacra* – kopien utan original – hatt veldig stor affinitet. I ”The Precession of Simulacra” skriv han mellom anna dette om biletet:

Such would be the successive phases of the image:  
it is the reflection of a profound reality;  
it masks and denatures a profound reality;  
it masks the absence of a profound reality;  
it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum. (Baudrillard 1994: 6)

Og nettopp dette med bilete og biletskaping er eit sentralt tema gjennom fleire av romanane, t.d. fotograferinga av forfattaren Bill Gray i *Mao II*, den tapte Eisenstein-filmen, heimevideoen av The Texas Highway Killer og filmen av Kennedy-drapet i *Underworld*, jakta på den mogelege pornofilmen av Hitler i *Running Dog*, filmskaparen David Bell i *Americana* og fjernsynet og biletet si sær sentrale rolle i *White Noise*. Ein kan utan problem finna mange døme på scener som er prega av ei leiken og ironisk haldning til biletet, kva det beteiknar, og til det ein kan kalla det stadig meir problematiske forholdet mellom signifikat og signifikant, eller mellom sansing og sanning. Det kanskje mest kjente dømet på ein slik problematikk i *White Noise* er scena der hovudpersonen Jack og kollegaen Murray J. Siskind reiser til ”The Most Photographed Barn In America”. Det er ikkje noko spesielt med låven, anna enn at den er den mest fotograferte, og Murray kommenterer det heile:

”No one sees the barn,” he said finally.  
A long silence followed.  
”Once you’ve seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn.”  
(...)  
”We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one (...).” (WN: 12)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Sjø Jameson, Fredric (1993): ”Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism” i Docherty, Thomas (red.) (1993): *Postmodernism. A Reader*, New York: Columbia University Press.

<sup>3</sup> Alle referansar til *White Noise* vil i det følgjande verta gitt som WN.

Dette, saman med ei rekkje andre og liknande hendingar, er det som har skapt det sterke bandet mellom DeLillo-forskarar og Baudrillard si tenking. I tillegg kan det å blanda fakta og fiksjon, samt ein tvil på kronologi og avslutta eller avrunda forteljingar, vera kjenneteikn på ein type postmodernisme som lar seg knyta til Don DeLillo sin forfattarskap.

Tematisk og stilistisk er DeLillo sine romanar prega av mangfald, men fokus er nesten alltid retta mot undergrunnar og skuggesider av samfunnet. Om det motivmessig dreier seg om pop, sport, film, matematikk eller media, er det alltid i eit fiksjonsunivers der konspirasjonsteoriar og paranoia er blant dei tydelegaste kjenneteikna. På same tid er DeLillo også ein stor humorist. Satire, ironi og parodi, både når det gjeld dialog, språk og tematikk, gjer sitt til at samfunns- og kulturkritikken hans aldri vert humørlaus og sutrete, noko som også kan seiast om det ofte brokete og nesten-karikerte persongalleriet. Mark Osteen merkar seg påverknaden frå den franske filmskaparen Jean-Luc Godard, og seier at personane til DeLillo er hyperartikulerte og utvekslar mini-essays i ein fyndig og elegant prosa (Osteen 2000: 9). I ein ofte sitert passasje frå *Mao II* seier ein av hovudpersonane, forfattaren Bill Gray, dette om å skriva: "Every sentence has a truth waiting at the end of it and the writer learns how to know it when he finally gets there." (DeLillo 1991: 48). Å seia det same om DeLillo sjølv er nok mogeleg, sjølv om det kan høyrast pretensiøst ut. Me må nemleg vera klar over at dei sanningane DeLillo gir oss aldri er enkle eller fastlåste, men alltid vage og i konstant rørsle.

Alt eg hittil har sagt generelt er også mogeleg å seia meir spesifikt om *White Noise*. Det er ein roman som er så samansett og kompleks at det å skriva om den alltid må innebera eit val av fokus, og dermed må ein også velja bort noko. Å skulle seia noko fornuftig om alt er ei umogeleg oppgåve. Den er alvorleg, men også leiken, ironisk, komisk og satirisk. Den er

postmoderne, men samstundes ikkje så langt frå den meir realistiske moderne romanen, slik me til dømes finn den hjå John Updike eller Philip Roth. I høve til andre romanar i forfattarskapen er det heller ikkje grunn til å overdriva dei postmoderne aspekta, og i så måte må *White Noise* plasserast mykje nærmare den typen realisme me finn i *Underworld* enn den meir eksperimentelle og skrudde framtidssatira *Ratner's Star*. Kanskje er det også mogeleg å finna element som kan karakteriserast som romantiske, noko Paul Maltby hevdar i artikkelen "The Romantic Metaphysics of Don DeLillo". Sikkert er det iallfall at den handlar om familie, dødsangst, miljøkatastrofer, elektroniske medium, teknologi, futuristiske medisinar, språk, støy, nazisme, forbrukarsamfunn, popkultur, akademia; eller om ein skal seia det kortfatta: Det moderne Amerika.

## 1.2 Handlingsreferat

For at mine kommentarar til romanen ikkje skal vera totalt uforståelege for dei som ikkje har lese romanen, er det naudsynt med eit kort og konsist handlingsreferat. *White Noise* er delt inn i tre delar, der den fyrste av desse, "Waves and Radiation", er den mest stilleståande. Me vert kjent med Jack Gladney, professor i Hitler-studiar, og hans tredje kone Babette, pluss deira fire barn frå ulike ekteskap (Heinrich, Denise, Steffie og Wilder). Handling i tradisjonell forstand er det ikkje så mykje av, det er heller slik at ei rekkje laust samansette episodar avløyser kvarandre: tur til kjøpesenteret; tur til supermarknaden; familien ser på fjernsyn saman; Jack og Murray vitjar "The Most Photographed Barn In America"; det minste barnet Wilder græt sju timar i strekk; Babette dukkar opp på den lokale fjernsynsstasjonen m.m.

Den andre delen, "The Airborne Toxic Event", har ei meir retningsorientert handling. Ei stor giftsky fører til at familien må evakuerast. Dei køyrer i kolonne ut av byen, og under flukta fyller Jack bensin. Dette fører til at han vert eksponert for giftskya, og ei undersøking gir han

ein noko vag dødsdom: Datamaskina seier at han kjem til å døy, men akkurat når er umogeleg å slå fast, og det kan godt tenkast at han kan leva til han er åtti år. Etter nokre dagar vert evakueringa avblåst, og familien returnerer til Blacksmith.

Gjennom heile romanen har Jack og steddottera Denise hatt mistankar om at Babette tek eit eller anna slags medikament i skjul. I ”Dylarama”, den tredje og siste delen, vert desse mistankane stadfesta. Babette har vore prøvekanin i eit hemmeleg prosjekt, ho har testa ut ein tablett som skal fjerna dødsangst: Dylar. Etter å ha vorte avhengig av Dylar har ho fått nye påfyll av utviklaren av medisinen i bytte mot sex. Etter at dette kjem for ein dag bestemmer Jack seg, etter indirekte råd frå Murray, for å drepa denne mystiske forskaren, Willie Mink. Men drapsforsøket vert mislukka. Jack endar berre opp med å skada både seg sjølv og Willie Mink, og romanen sluttar i ei slags uforløyst uvisse: Har noko endra seg, eller er situasjonen den same?

### **1.3 Om resepsjonen av *White Noise***

Før eg nærmar meg sjølv analysen kan det vera greit å freista seg på ei kort samanfating av DeLillo-resepsjonen. *White Noise* finst i ei såkalla ”text and criticism”-utgåve, og i innleiinga til denne skriv redaktør Mark Osteen, som så mange andre, at *White Noise* er DeLillo sitt gjennombrut, iallfall når det gjeld sal og aviskritikk. Akademia vart også fyrst verkeleg merksam på DeLillo etter dette, og kun to år etter kom den fyrste analysen i Tom LeClair si bok *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. LeClair plasserer DeLillo saman med t.d. Thomas Pynchon som ein ”systemforfattar”, noko som veldig enkelt sagt inneber at han i sitt romanunivers undersøker korleis ulike institusjonar og system påverkar individet (Osteen 1998: xii).



Frank Lentricchia var også tidleg ute med å via DeLillo merksemd, og han er redaktør for artikkelsamlingane *Introducing Don DeLillo* og *New Essays on White Noise*, begge frå 1991. Han har også skrive artiklar sjølv, og er ein av mange som har konsentrert seg om fjernsynet og biletet si rolle i *White Noise*. Eit liknande kulturkritisk perspektiv har også John Frow, Leonard Wilcox, Thomas J. Ferraro og John N. Duvall, som alle koplar boka opp til Baudrillard sine tankar om simulacra. I opposisjon til dei, og det eg vil kalla (stereo)typiske postmoderne lesingar, finn me Cornel Bonca, Arthur M. Saltzman og Paul Maltby, som interesserer seg meir i det ein kalla dei mystiske, religiøse eller metafysiske elementa.

Det finst også nokre bøker via heilt og fullt til Don DeLillo sin forfattarskap. Forutan boka til den allereie nemnte LeClair er dei mest kjente og dei ein oftast støter på *Don DeLillo* av Douglas Keesey, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* av Mark Osteen og *Don DeLillo: The Physics of Language* av David Cowart.

Det er den siste av desse som har hatt mest interesse for meg i arbeidet mitt. I kapitlet om *White Noise*, "Timor Mortis Conturbat Me", går Cowart rett i inn i problematikken eg vil undersøkje, nemleg støyen, dødsfrykta og språket, og seier at "*White Noise*, then, is about the fear of death in a world that offers more and more insidious ways to die – and fewer and fewer structures conducive to the acceptance of death." (Cowart 2002: 78). I analysen sin tek Cowart i bruk teoriar om støy og mangfald utvikla av Michel Serres, som heilt klart kan vera problematisk å applisera på denne måten, men som likevel fungerer nokså overtydande. Cowart kjem fram til at DeLillo sin lydlege visjon i *White Noise* handlar om eit samanbrot i den evna me har til å skilja lydane frå kvarandre, eit samanbrot som er på stadig frammarsj og som truar oss med ei total oppløysing av det å vera menneske. Det som vert trua av støyen er konseptane våre, til dømes dei Jack nyttar for å kontrollera dødsangsten sin. Støyen står nemleg

her for eit mangfald me ikkje veit summen av og som me ikkje har noko konsept for, ikkje noko ”handtak”, og som derfor er umogeleg å kontrollera. I neste kapittel skal me sjå litt grundigare på kva Cowart seier om støyen.

I Noreg er det skrive ei hovudfags- og ei masteroppgåve om *White Noise*. ”*Dying is an Art in Tibet*”: En lesning av Don DeLillos *White Noise* (2001) av Lillian Vatnøy har som hovudprosjekt å undersøkje om romanen kan kallast postmoderne, og kva det i så fall vil seia. Bjørn Ivar Fyksen si masteroppgåve frå 2005, ”*The Great Armchair Dreamer*”: (tv)Bildet av Amerika i Don DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*, kan plasserast i nokolunde det same området som Vatnøy sitt arbeid. Det er Baudrillard sine omgrep *simulacra* og *hyperverkelegheit* som dannar det teoretiske grunnlaget, og Fyksen fokuserer på ”(...) hvordan ”støyen” fra forbruks- og informasjonssamfunnet ser ut til å være et hinder for hovedpersonenes mulighet til dypere refleksjon og tenkning omkring sin egen eksistens.” (Fyksen 2005: ii). Elles kan det nemnast at tidsskriftet *Vagant* via heile sitt nummer 3/2006 til meir ukjente sider av DeLillo sin forfattarskap, i hovudsak dramatikken og novellene, og må i så måte seiest å vera ein forkjempar for å gjera DeLillo endå meir kjent i Noreg.

## 1.4 Om prosjektet

Då eg byrja arbeidet med denne masteroppgåva fekk eg ganske raskt ei kjensle av at det finst mange nok Baudrillard-inspirerte tolkingar av DeLillo og *White Noise*, noko som sendte meg på leiting etter ein litt annan innfallsvinkel. Mitt prosjekt kan derfor karakteriserast som ei nokså tradisjonell tematisk lesing av romanen, med utgangspunkt i det litt banale spørsmålet som ligg bak stort sett all litteraturvitskapleg verksemd: ”Kva handlar den eigentleg om?” Men om dette utgangspunktet ikkje er vidare originalt, håpar eg at resultatet vil verta eit alternativ til eksisterande tolkingar. For å få til det vil eg undersøkje *støyen* i romanen. *White*

*Noise* er nemleg ein roman full av støy, der støyen både framstår som eit språkleg verkemiddel, og som eit viktig tematisk aspekt. Nettleksikonet Wikipedia definerer kvit støy som eit stokastisk signal (elektronisk eller fysisk) som oppviser konstant energitettleik i spekteret, noko som gjer at energien innanfor ei gitt bandbreidde derfor er ein konstant, t.d. målt i Watt pr. Hz.<sup>4</sup> Om ein slik teknisk definisjon kanskje ikkje gir oss så mykje, får me iallfall eit inntrykk av at ein slik kvit støy har ein veldig intensitet, men dette skal me komma tilbake til etterkvart som lesinga skrid fram. Det finst ei rekkje tidlegare lesingar som har tatt for seg den kvite støyen for å finna ut kva den står for, utan at eintydige svar eller kanoniske tolkingar har vunne fram. Dei fleste kritikarane som har interessert seg for dette verkar likevel å ha funne ein samanheng mellom støyen og dødsangst-tematikken, og har dermed vurdert støyen som eit destruktivt element. Me hugsar at Cowart meinte at støyen trua med ei total oppløysing av det å vera menneske, og me hugsar også Fyksen si forståing av at støyen frå forbrukar- og informasjonssamfunnet hindra djupare refleksjon og tenking omkring eigen eksistens.

Eg har lyst til å setja eit spørjeteikn ved desse einsidig negative måtane å forstå støyen på, og heller fokusera på det eg ser på som dei meir positive aspekta. For å klara det vil eg derfor også sjå nærmare på *stillheita*, som i utgangspunktet må seiast å vera støyen sitt rake motstykkje. For dei fleste lesarar av *White Noise* vil det kanskje verka merkeleg, sidan det ikkje ser ut til at romanen har noko med stillheit å gjera i det heile tatt. Men som me skal sjå etterkvart finst det faktisk enkelte stille parti, som nesten umerkeleg snik seg inn mellom den meir påfallande støyen. Bakgrunnen for å inkludera desse stille partia i lesinga mi, er at eg har ein mistanke om at stillheita er viktig for å forstå støyen på ein betre og litt annan måte enn tidlegare, og at eit fokus på dei to kategoriane vil utvida vår forståing av begge. Dei viktigaste

---

<sup>4</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_noise](http://en.wikipedia.org/wiki/White_noise)

spørsmåla mine til DeLillo sin tekst vert dermed: Kva betyr støyen? Kva betyr stillheita? Har dei to fenomena noko med kvarandre å gjera, og vil ei forståing eller undersøking av denne dialektikken hjelpe oss i tolkinga av romanen? Ei førebels hypotese er at støyen likevel ikkje har noko med døden å gjera, slik det har vorte hevda, men at den heller må sjåast på som noko i nærleiken av eit livsprinsipp, som det kanskje mest vitale i heile romanen. Stillheita, derimot, står for stagnasjon, ro, stillstand og død.

Desse spørsmåla skal sjåast i samanheng med hovudpersonen Jack Gladney og hans store dødsangst. Etterkvart vil det komma fram av tolkinga at ei ironisk grunnhaldning pregar heile *White Noise*, noko som vanlegvis gjer det vanskeleg for lesaren å ta personane heilt alvorleg. I ironisk litteratur har me ein tendens til å ta alt med ei klype salt, og raskt avfeia forteljarar og personar som lite pålitelege. Ein av styrkane ved *White Noise*, derimot, er at Jack, trass i den generelle ironiske distansen som gjennomsyrrer heile romanuniverset, også framstår som ein relativt påliteleg forteljar. Han er på mange måtar ein klassisk romanhelt som gjennomgår ei utvikling i løpet av framstillinga, og han har reelle og alvorlege problem å streva med. Utan å avsløra for mykje, kan eg seia at mi lesing endar optimistisk med ein Jack som sannsynlegvis vil klara å leva vidare med dødsfrykta si. Dette oppnår han i eit romanunivers der det verkar bortimot umogeleg å sleppa unna støyen, sidan den finst overalt. Hadde denne støyen vore ein så stor trussel som det har vorte hevda, ville *White Noise* vore nesten unormalt nedslåande lesestoff. Gjennom analysen min håpar eg derfor å visa korleis den ”lydlege verda” Jack Gladney lever i kan forståast på ein annan og meir optimistisk måte: Støyen og stillheita vert i mi lesing til noko som liknar på to kosmiske krefter som både utfyller og kjempar mot kvarandre, ikkje heilt ulikt Nietzsche si oppdeling av verda i apollinske og dionysiske krefter, eller den freudianske førestillinga om kulturen som ein evig kamp mellom Eros og dødsdrifta. Slike skjematiske inndelingar er sjølvstundt ikkje alltid like velfungerande i praksis, noko me

kjem til å erfara etterkvart. Førebels er det likevel nok å seia at Jack både overlever og kjem til ein aksept av si eiga frykt for døden i ei verd full av støy. På bakgrunn av dette vil eg altså hevda at støyen må forståast som eit livsprinsipp, medan stillheita vert støyen sin negative motsats.

Som teoretisk og metodisk grunnlag for oppgåva ligg den filosofiske hermeneutikken, slik den er utvikla av Hans-Georg Gadamer. Kort sagt vil det seia at eg støttar meg til hans tankar når det gjeld kvar og korleis meining oppstår, og at det å tolka er eit eksistensielt som me aldri kan sleppa unna. Eit slikt teoretisk utgangspunkt fører til stort medvit om kva ei tolking er, og ei forståing av tolkinga sin i utgangspunktet ustabile posisjon. Eg vil derfor allereie no understreka at spørsmålet eg nettopp lanserte, ”Kva handlar romanen eigentleg om?”, ikkje kan svarast på ein gong for alle. At litterære verk har ei ”eigentleg” meining, ei meining som ligg der og ventar på at me skal oppdaga den, stemmer ikkje. Meninga oppstår nemleg i møtet mellom subjekt og objekt, altså mellom lesar og tekst, i den hermeneutiske sirkelen. Derfor vil denne oppgåva berre vera *eitt* mogeleg svar, og ein kan sjølvstendig tenkja seg ei uendeleg rekkje andre måtar å lesa romanen på.

Gadamer og hermeneutikken vil likevel berre komma til syne på ein implisitt måte, og vil ikkje verta referert til undervegs. Meir synleg vil nokre av tankane til Northrop Frye, Peter Brooks og Richard Rorty vera. Om dette utvalet verkar tilfeldig, vil eg seia som Terry Eagleton på karakteristisk vis gjer det i *After Theory*: ”Structuralism, Marxism, post-structuralism and the like are no longer the sexy topics they were.” (Eagleton 2003: 2). Det eg meiner med å sitera Eagleton er at vår tid kan seiast å vera prega av å komma “etter teorien”, noko som slettes ikkje betyr at teori har slutta å vera viktig, men at ingen har spesielt lyst til å låsa seg fast i eit bestemt dogme; det er i dag vanskeleg å finna litteraturvitarar som utan å

blunka kallar seg sjølv dekonstruktivistar. Ein litteraturvitar kan altså i 2007 meir eller mindre velja fritt frå øverste teorihylle, noko som etter mi meinig er eit gode. Ei slik tilnærming til litteraturteorien kan kallast pluralistisk, eller pragmatisk, og vil gjera sitt til at hovudfokuset alltid vert den litterære teksten. Dermed minskar faren for at eit på førehand ferdigtenkt filosofisk system vert tvinga over verket, og det vanskelege forholdet mellom teori og empiri vert, forhåpentlegvis, mest mogeleg smidig.

## 2. STØY OG STILLHEIT

### 2.1 Støyen i *White Noise*

Før me gir oss i kast med stillheita er det naudsynt å forklara kva eg meiner med støy. Eg vil no visa ulike former for støy som kan finnast i romanen, og sjå litt på kva andre har sagt om den. Den fyrste og viktigaste distinksjonen er at eg nyttar omgrepet både reint konkret og i ei større, meir omfattande og biletleig tyding, men innanfor dette skiljet er det igjen ulike typar:

1) Konkret audibel støy. Dette er altså ein høyrbar støy, ein støy romanfigurane på det diegetiske nivået i narrasjonen faktisk kan høyra, og ein støy som tek del i handlinga. I romanen sin andre del, "The Airborne Toxic Event" er det mange døme på dette:

Air-raid sirens sounded again, this time so close to us that we were negatively affected, shaken to the point of avoiding each other's eyes as a way of denying that something unusual was going on. The sound came from our own red brick firehouse, sirens that hadn't been tested in a decade or more. They made a noise like some territorial squawk from out of the Mesozoic. A parrot carnivore with a DC-9 wingspan. (WN: 118)

Her er det ikkje berre forteljaren Jack som vert utsett for støy, men heile familien, og det er ein faktisk lyd dei høyrer, lyden av luftvernssirener. Ein slik konkret audibel støy opererer også av og til slik at det berre er Jack sjølv som legg merke til den, slik som i kapittel 5 der han bråvaknar og byrjar å tenkja på døden:

Is this what it's like, abrupt, peremptory? Shouldn't death, I thought, be a swan dive, graceful, white-winged and smooth, leaving the surface undisturbed?  
Blue jeans tumbled in the dryer.  
We ran into Murray Jay Siskind at the supermarket. (WN: 18)

Denne dødsmeditasjonen vert her avbrutt av tørketrommelen, ein av huset sine eigne lydar. Ein bør også merka seg korleis desse tre avsnitta meir eller mindre ramlar på kvarandre, som om dei ikkje har noko med kvarandre å gjera. Slike sprang er eit av dei fremste kjenneteikna

på romanen, og måten dei fungerer på, det at dei verkar så brutale eller overrumplande, har mykje til felles med støy.

2) Mediestøy. Gjennom heile romanen kjem det innslag av støy frå ulike media, fyrst og fremst fjernsyn og radio, men også informasjonen over høgtalaranlegget på kjøpesenteret oppfører seg på same måte. Den er der heile tida, den trengjer seg på, og den ser ikkje ut til å ha nokon samanheng med den omliggjande teksten:

Someone turned on the TV set at the end of the hall, and a woman's voice said: "If it breaks easily into pieces, it is called shale. When wet, it smells like clay." (WN: 28)

Steffie took my hand and we walked past the fruit bins, an area that extended about forty-five yards along the wall. The bins were arranged diagonally and backed by mirrors that people accidentally punched when reaching for fruit in the upper rows. A voice on the loudspeaker said: "Kleenex Softique, your truck's blocking the entrance." (WN: 36)

Ein slik mediestøy treng ikkje vera høyrbar, den kan like godt vera berre bilete frå fjernsynet, og ofte samarbeider både bilete og lyd på å skylja over romanpersonane.

3) Støy i teksten/tekstleg støy. Med dette meiner eg tekstlege element som ikkje nødvendigvis er audible, men som oppfører seg som støy i vidare forstand. Det vil seia at dei trengjer seg på, bryt opp, øydelegg samanhengar, skurrar og skapar ubehag. Tekstleg støy kan til dømes oppføra seg slik:

Along Elm all the stores were dark, the two banks were dimly lit, the neon spectacles in the window of the optical shop cast a gimmicky light on the sidewalk.  
Dacron, Orlon, Lycra Spandex.  
"I know I forget things," she said, "but I didn't know it was so obvious." (WN: 52)

Midt i denne nokså konvensjonelle framstillinga (fyrst skildring av miljø, så talerepresentasjon) bryt det seg inn fire nokså uforstålege ord.<sup>5</sup> Kva gjer dei der? Sidan *White Noise* er ein fyrstepersonsroman er det sjølvsagt Jack Gladney sitt medvit som er opphavet til

---

<sup>5</sup> Dei er sjølvsagt ikkje komplett uforstålege, og i dette dømet dreier det seg om ulike typar tekstil.



desse orda, og det er han som tenkjer dei. Slik fungerer den menneskelege hjerna, det ramlar inn ord og tankar me ikkje kan forklara. Men i teksten fungerer det som støy. Flyten og samanhengen vert brutt opp, og lesaren lurar på kva dette er, og ikkje minst kva det tyder. Liknande døme på slike triader av merkevarenamn finst det mange av i romanen, og veldig mange av dei kan synast å vera gåtefulle og nesten uforståelege.

Tekstleg støy kan også strekkja seg over meir enn tre-fire ord, som i starten av kapittel 31. Der ser det nemleg ut som om det har snike seg inn nokre utdrag frå posten, som om det er klistra inn i romanen ein notis om korleis du skal gå fram for å få kabel-tv. På liknande vis sluttar også kapittel 37, men i dette dømet er det eit infoskriv om bankkort og pin-kode som uanmeldt dukkar opp i teksten:

PLEASE NOTE. In several days, your new automated banking card will arrive in the mail. If this is a red card with a silver stripe, your code will be the same as it is now (...) REMEMBER. You cannot access your account unless your code is entered properly. Know your code. Reveal your code to no one. Only your code allows you to enter the system. (WN: 294-295)

Dette er altså ein tekstleg støy som ikkje ser ut til å ha noko *direkte* med handlinga å gjera, men som på skurrande vis bryt seg inn.

4) Tematisk støy/støy tematisert. Denne støytypen dukkar opp når hovudpersonen Jack, eller nokon av dei andre personane, tek opp tema som har med støy eller lyd å gjera, slik som når Jack karakteriserer det tyske språket som støyande og farleg: "But the basic sounds defeated me, the harsh spurting northernness of the words and syllables, the command delivery" (WN: 31).

Eller som her, i ein passasje eg vil komma tilbake til i sjølve analysen, der Jack og Babette snakkar om døden:

”What if death is nothing but sound?”  
“Electrical noise.”  
“You hear it forever. Sound all around. How awful.”  
“Uniform, white.” (WN: 198)

Dette er sjølvsagt berre ei skjematisk oversikt, og den kunne ha vore delt inn og ordna på mange andre måtar. Som ein sikkert har forstått har heller ikkje poenget med denne framstillinga vore å komma med ei fullstendig oversikt, men å gi ei enkel forklaring på kva eg faktisk meiner når eg nyttar ordet støy.

## 2.2 Andre om støyen

Støyen er altså heilt sentral i romanen, og mange har freista å forstå den. Det kan derfor vera nyttig å presentera ein liten smakebit på kva som har vorte sagt om akkurat dette, og me skal no sjå nærmare på korleis Cornel Bonca og David Cowart forstår støyen. Begge to meiner at den kvite støyen har noko med døden å gjera, men på litt ulike måtar. For Bonca vert støyen eit uttrykk for dødsfrykta, noko me kan oppleva og nyta estetisk. Dersom me berre lærer oss å sjå/høyra på den riktige måten, kan den gi oss sterke opplevingar av kva det kan seia å vera eit menneske. Cowart, derimot, ser på støyen som ein farleg og dødeleg trussel. Mi tese kan sjåast i kontrast til begge desse to oppfatningane, men la oss fyrst sjå nærmare på Bonca sin artikkel, ”Don DeLillo’s *White Noise*: The Natural Language of the Species.”

Bonca har sett seg lei på lesingar av *White Noise* som overdriv viktigheita av postmoderne teori av typen Baudrillard, og hevdar at det er noko heilt anna som går føre seg her.

Forbrukarkulturen sin kvite støy seier oss noko mykje meir påtvingande enn at sinna våre har vorte kolonisert av seinkaptialismens stillstand, meiner Bonca, og kjem med sin påstand: ”

’White noise’ is for DeLillo contemporary man’s deepest *expression* of his death fear, a strange and genuinely aweinspiring response to the fear of mortality in the postmodern

world.” (Bonca 1998: 458). Språk er for DeLillo ein strategi for å takla dødelegheit, og utover i forfattarskapen vert han meir og meir interessert i språket sine ikkje-denotive kvalitetar.

Bonca ser romanen *The Names* som eit viktig vendepunkt, og hevdar at:

Language is ”our means to contend with death,” and therefore the only responsible use of it comes from understanding that this terror dwells in all human utterance. Any other use mocks language. In the simplest terms, then, we need language because it bridges the lonely distances created by the fact that we are all going to die. (Bonca 1998: 461)

Språket er der altså for å dempa dødsfrykta, men kvar kjem støyen inn i biletet? For det fyrste er den kvite støyen ein mediestøy, men den er også mykje meir omfattande:

White noise, therefore, encompasses a wide variety of human utterance, both denotative and not. Examples are everywhere: the melancholy ”homemade signs concerning lost dogs and cats, sometimes written in the handwriting of children”; the Gladney’s charmingly fact-bending family chats (...) What all these phenomena share is a passion for utterance to “bridge the lonely distances,” to “establish a structure against the terror of our souls.” It is language as the denial of death, as the evasion of what cannot be evaded. (Bonca 1998: 464)

Det Bonca seier er at romanen fører saman to typar kvit støy: den som er eit produkt av seinkapitalismen og simulacrasamfunnet, og den som alltid har vore der, nemleg menneska sine forsøk på sleppa unna døden, og som no vert uttrykt i det moderne forbrukarsamfunnet sin sjargong. Dersom me lærer oss å høyra etter på den riktige måten, kan denne støyen faktisk verta høyrte som eit rørande og vakkert uttrykk for dødsfrykta. Særleg tre scener stikk seg ut som framifrå framvisarar av ein slik kvit støy, i følge Bonca, og det er episoden der Wilder græt i sju timar, då Jack høyrer Steffie kviskra ”Toyota Celica” i søvne og den tyske nonna si uforståelege tale etter Jack sitt havarerte mordforsøk. I alle desse situasjonane får Jack eit glimt av dødsfrykta, og han høyrer det nakne skriket etter trøst som er implisitt i all menneskeleg tale, han høyrer ” ’the offering’ of ’language’ which is stripped of all meaning except the desire to ’bridge the lonely distances’.” (Bonca 1998: 41).

David Cowart byrjar sitt kapittel om *White Noise*, ”Timor Mortis Conturbat Me”, med å peika på korleis nettopp Bonca litt for lett lar kategorien ”kvit støy” innordna alt språk. Cowart meiner derimot at det er omvendt:

DeLillo sees language as the great model of discrimination and difference – the embodiment of a complex system of communication that is unique to humans. Thus language remains for this artist a major concern and almost, at times, the supreme criterion of human value. In *White Noise* it subsumes every metaphorical economy (...). (Cowart 2002: 72)

Han meiner altså at Bonca si lesing, ved å seia at alt språk “byggjer bru over dei einsame avstandane”, er reduktiv. Støyen er ein del av språket, seier Cowart, og ikkje omvendt. Men det betyr ikkje at Cowart ikkje er interessert i støyen, snarare tvert om: ”Although critics have addressed the theme of death in this novel, they have not, I think, paid sufficient mind to its realization in purely sonic terms.” (Cowart 2002: 73). Og dette vil han, som eg nemnte i innleiinga, undersøkje ved hjelp av den franske filosofen Michel Serres sine teoriar om mangfald. Å sjå nærmare på dei vil truleg berre vera forvirrande, så eg konsentrerer meg heller om det Cowart faktisk seier om at støyen i romanen er ein trussel.

Trusselen mot Jack, seier Cowart, er den raske formeiringa av kvit støy, den panasoniske blandinga av ulike frekvensar ein kan høyra mellom radiostasjonar. Den kvite støyen står for eit slags kaos, eit fråver av evna me har til å skilja ut, til å sjå forskjellar. Me finn den overalt i den samtidige kvardagen, i summinga som omgir livet: På kjøpesenteret, supermarknaden eller andre offentlege stader, frå kjøleskap, mikrobølgeovn, vaksemaskin, tørketrommel og fjernsyn. I romanen tvingar den seg inn gjennom dei fråkopla stemmene utan kropp, dei som fungerer som kvit støy i hjernen. Familien Gladney og andre amerikanarar er omgitt av ein evigvarande og utmattande overflod av støy, reklame og informasjon. Og dette lydlege virvarret truar med å forma det menneskelege sinn i sitt eige bilete. (Cowart 2002: 84 – 85).

Begge desse tolkingane assosierer altså støyen med død. Dette negative synet er det eg vil fjerna meg frå med tesa mi, der støyen ikkje representerer død, men liv. Eg kan vera einig med Bonca når han seier at støyen kan gi oss sterke opplevingar av det å vera menneske, men grunnen han gir oss går eg ikkje med på. For i staden for at støyen er eit vakkert og rørende uttrykk for dødsfrykta, vil eg hevda at den er ei livsfeirande kraft. Eg er heller ikkje einig med Cowart når han seier at støyen er ein dødeleg trussel, og eg håpar å få vist gjennom denne oppgåva korleis det faktisk er stillheita som er det truande og skumle fenomenet i *White Noise*.

### **2.3 Stillheita i *White Noise***

Eg vil no visa eit par døme på kva eg i denne samanhengen meiner med stillheit. Den skjematisk oversikta over støyen kan ikkje kopierast, fyrst og fremst fordi stillheita ikkje førekjem så ofte i romanen. Der støy kan sjåast på som både eit viktig tematisk og kompositorisk trekk, er stillheita mykje meir anonym. Den snik seg forsiktig inn med ujamne mellomrom, og er slettes ikkje lett å leggja merke til, iallfall ikkje fyrste gong ein les romanen. Kanskje kan det også høyrast nokså paradoksalt ut at språket, som jo nesten per definisjon lagar lyd, kan representera noko stille. Men dersom me tenkjer etter, er det jo også slik at pausar og mellomrom spelar avgjerande roller for at meining skal oppstå. La oss gå til romanteksten og sjå på korleis stillheita manifesterer seg.

I kapittel 14 finn me eit enkelt døme. Etter å ha diskutert Babette sin Dylar-bruk dreiar samtalen mellom Jack og Denise seg inn på namngjeving. Denise vil ha ei forklaring på kvifor Jack kalla sonen sin for Heinrich:

”I thought it was a forceful name, a strong name. It has a kind of authority (...) I thought it had an authority that might cling to him. I thought it was forceful and impressive and I still do. I wanted to shield him, make him unafraid. People were naming their children Kim, Kelly and Tracy.”

There was a long silence. (WN: 63)

Her står det rett ut at det er stille lenge. Og stort sett er det på denne måten stillheita vert representert. I scena der Jack og Murray reiser til "The Most Photographed Barn In America" ser me akkurat det same:

We stood near a grove of trees and watched the photographers. Murray maintained a prolonged silence, occasionally scrawling some notes in a little book.

"No one sees the barn," he said finally.

A long silence followed.

"Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn."

He fell silent once more. People with cameras left the elevated site, replaced by others.

"We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies."

There was an extended silence. The man in the booth sold postcards and slides.

"Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism.

Another silence ensued. (WN: 12-13)

På grunn av den stadige repeteringa vert stillheita veldig påtrengande og merkbar. I tillegg kan det nemnast at det berre er Murray som snakkar i denne scena, medan Jack er merkeleg taus. Sjølv om denne måten å framstilla stillheita på er den vanlegaste, og også mest iaugefallande, er det ikkje den einaste. I det siste kapitlet finn me denne skildringa av korleis det er å vera vitne til dei fantastiske solnedgangane som har oppstått etter giftskya: "No one plays a radio or speaks in a voice that is much above a whisper." (WN: 325). Her står det ikkje skrive i klartekst, og ein kan seia at stillheita vert skildra meir indirekte. Det siste dømet eg vil komma med er også av det meir indirekte slaget. Wilder, Babette sin son, har græte sju timar i strekk, og brått stoppar hylinga:

We were halfway home when the crying stopped. It stopped suddenly, without a change in tone and intensity. (...) At the house no one spoke. (WN: 79)

Her er det fråveret av lyd som skapar den stille stemninga. Utan at ord som "silence" eller "silent" vert nytta, endrar lydstyrken seg. Rett nok dukkar ordet "quietly" opp umiddelbart etter dette, men det er like mykje andre moment som genererer stillheita her:

They all moved quietly from room to room, watching him distantly, with sneaky and respectful looks. When he asked for some milk, Denise ran softly to the kitchen, barefoot, in her pajamas, sensing that by economy of movement and lightness of step she might keep from disturbing the grave and dramatic air he had brought with him into the house. (WN: 79)

Denise spring "softly", ho er barbeint og beveger seg så lett ho kan. Dette demonstrerer altså ein annan og litt meir indirekte måte å framstilla stillheita på.

Som me har sett manglar det ikkje på kritiske tilnærmingar for å forstå den kvite støyen. Ingen har derimot freista å gjennomføra ei grundig tolking av stillheita. I sekundærlitteraturen har eg berre komme over ein stad som i det heile tatt nemner det, og det er denne setninga frå den lille *Don DeLillo's White Noise. A Reader's Guide* av Leonard Orr:

The only place of silence in the entire novel, as Jack stands and listens, The Old Burying Ground of Blacksmith Village, out on the road, pre-twentieth century, forgotten, lost to the world, out of the loop, both comforting and disturbing. (Orr 2003: 46).

I det følgjande skal me altså freista å finna ut kva både støyen og stillheita har å seia oss.

### 3. "WAVES AND RADIATION"

Grunnlaget for sjølve analysen bør no vera lagt: Dikotomien støy – stillheit vil danna bakgrunnen for heile tolkinga, og mitt hovudfokus vil vera å undersøkje kva rolle denne dikotomien spelar i *White Noise* si tematisering av dødsangst. Men sjølv om desse spørsmåla heile tida ligg like under overflata, vil eg også streva etter å gjera lesinga mi minst mogeleg snever. Derfor vil dette kapitlet også ta for seg forholdet bilete – død, og det litt problematiske omgrepet plot.

#### 3.1 "Who will die first?"

Den fyrste delen av romanen, "Waves and Radiation", er den mest laust samansette delen, og den som nok ligg til grunn når så mange hevdar at *White Noise* ikkje har noko plot.<sup>6</sup> Funksjonen til "Waves and Radiation" er for det fyrste å presentera oss for heile familien Gladney og deira omgjevnader, noko som inkluderer viktige motiv som kjøpesenteret, supermarknaden, fjernsynet og den nesten alltid tilstadeverande støyen. I tillegg vert sentrale tematiske problemstillingar introdusert, som Jack og Babette si voldsomme frykt for døden. Og det er dette eg vil ta for meg i dette delkapitlet, for verkeleg å etablera påstanden om at dødsfrykta er eit hovudtema. Utgangspunktet vil vera ei setning, me kunne nesten kalla det eit omkved, som førekjem tre gonger i Jack sine indre monologar: "Who will die first?" (WN: 15, 30, 100).

Fyrste gong me eksplisitt støter på dødstematikken er i kapittel 2, der Babette klagar over at ho gjekk glipp av studentane si tilbakevending til campus etter sommarferien, dei lange rekkjene av stasjonsvogner og velståande foreldre:

---

<sup>6</sup> Sjå t.d. Lentricchia sin artikkel "Tales of the Electronic Tribe" i *New Essays on White Noise*, eller *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* (Osteen 2000: 176).



”I have trouble imagining death at that income level,” she said.  
“Maybe there is no death as we know it. Just documents changing hands.” (WN: 6)

Så tidleg i romanen verkar denne samtalen berre morosam, som ei lett ironisering over velstanden og dei vakre fasadene Jack var vitne til tidlegare same dag. Men ganske snart forstår me at spørsmål som omhandlar døden aldri vert tatt lett på, korkje av Jack eller Babette. Berre litt seinare, nærmare bestemt i kapittel 4, stiller Jack for fyrste gong spørsmålet: ”Who will die first?” (WN: 15). Det dukkar nokså uventa opp, som om det berre vert slengt tilfeldig ut. Men det vert raskt tydeleg at dette er viktig for begge to, for umiddelbart etter kjem denne sekvensen:

This question comes up from time to time, like where are the car keys. It ends a sentence, prolongs a glance between us. I wonder if the thought itself is a part of the nature of physical love, a reverse Darwinism that awards sadness and fear to the survivor. Or is it some inert element in the air we breathe, a rare thing like neon, with a melting point, an atomic weight? (WN: 15)

Det verkar som om Jack her freistar å gjera spørsmålet om kven som skal døye fyrst til noko trivielt ved å samanlikna det med bilnøklane. Men det er ein nokså veik freistnad, og det lukkast ikkje. Ikkje berre fordi han går frå dei huslege bilnøklane til ei simile av meir kosmisk-kjemiske proporsjonar, som siste setning i dette sitatet, men også fordi spørsmålet dukkar opp på ny seinare i forteljinga. ”Babette and I tell each other everything.” (WN: 29), seier Jack litt seinare. Men når han ramsar opp kva dei fortel kvarandre, ser me at det er ei sanning som må modererast:

Babette and I have turned our lives for each other’s thoughtful regard, turned them in the moonlight in our pale hands, spoken deep into the night about fathers and mothers, childhood, friendships, awakenings, old loves, old fears (except fear of death). No detail must be left out, not even a dog with ticks or a neighbour’s boy who ate an insect on a dare. (WN: 29-30)

Alt må forteljast, ingen detaljar kan utelatast. Jack si trong til å skrifta verkar enorm, og derfor er det paradoksalt at det dukkar opp eit unntak, nemleg frykta for døden. Den frykta snakkar

ein ikkje om, sjølv om alt skal snakkast om. Også denne gongen ser me at Jack freistar å gjera frykta til ein bagatell, no ved å snika den inn i ein parentes. Men bagatelliseringa fungerer heller ikkje her, for like mykje som å skjula dødsfrykta markerer parentesen det lille tillegget, og får det til å skilja seg ut. Alt dette skjer medan Jack ruslar rundt i huset for å finna eit pornoblad, noko som ser ut til å mislukkast:

In a stack of material I found some family photo albums, one or two of them at least fifty years old. I took them up to the bedroom. We spent hours going through them, sitting up in bed. Children wincing in the sun, women in sun hats, men shading their eyes from the glare as if the past possessed some quality of light we no longer experience, a Sunday dazzle that caused people in their churchgoing clothes to tighten their faces and stand at an angle to the future, somewhat averted it seemed, wearing fixed and finetuned smiles, skeptical of something in the nature of the box camera. Who will die first? (WN: 30)

Spørsmålet verkar altså å vera umogeleg å unngå, det insisterer på å verta stilt, sjølv når det ser ut til å passa veldig dårleg. Dei to siste sitata er henta frå same situasjon, nemleg den at Jack skal lesa høgt for Babette frå eit erotisk magasin. Kva er det som gjer at dødsangsten ikkje ein gong klarar å halda seg borte her, under det som iallfall i utgangspunktet skulle vera ein erotiske aktivitet? Ein kan heilt sikkert tenkja seg mange svar på kvifor det er slik. Eitt av dei går ut på at koplinga sex og død slettes ikkje er uvanleg, ei kopling mellom anna Georges Bataille har skrive mykje om. I *The Tears of Eros* seier han at erotikken har sitt utspring i vårt medvit om døden, noko som skil menneska sitt sex-liv frå dyra sitt. (Bataille 2002: 32). Men det som i Jack Gladney sitt tilfelle utløyser dette andre ”who will die first?”-spørsmålet, kan kanskje heller forklarast på ein litt annan måte. For, som me ser i sitatet ovanfor, Jack vert distraherert i si jakt etter eit passande magasin i det han ramlar over nokre gamle fotoalbum. Og det er sjølv sagt grunnen til at Jack sine tankar i dette konkrete tilfellet slår inn på død. Fotoalbum og bilete har den merkelege funksjonen at dei frys fast menneska, og på merkeleg vis gir liv sjølv til dei døde. I essayet ”The Two Versions of the Imaginary” kjem Maurice Blanchot med nokre slående synspunkt på biletet og det biletmessige. Truleg kan desse

synspunkta hjelpa oss å etablera ei forståing av kvifor spørsmålet om død dukkar opp i samanheng med dei gamle bileta Jack og Babette ser på, og meir generelt om biletet si tilknytning til døden. For det fyrste seier Blanchot at biletet kan vera mimetisk, altså at sjølv om me ikkje står direkte framfor tingen vil biletet likevel halda den fast for oss. Men Blanchot dreg også parallellar mellom eit bilete og eit lik. Liket viser mot døden, men samstundes, og dette er det paradoksale, er det i verda. Liket både er der og er der ikkje; det *er* men det er også *fråver*. Akkurat slik er det også med biletet. Biletet *er lik noko*, men det er også *eit lik*. Og desse to versjonane av biletet kan aldri skiljast, seier Blanchot, dei opptrer alltid saman, dei er to sider av same sak. (Blanchot 1989: 254-263). Dei stive smila til ungane i fotoalbumet påkallar slike kjensler, og som me snart skal sjå er det fleire stader i *White Noise* som kan lesast med Blanchot sine tankar om biletet i mente.

Tredje og siste gong Jack spør seg sjølv om kven som skal døy fyrst, finn me i det siste av dei 20 kapitla som utgjer ”Waves and Radiation”. Etter at Babette har innrømt at ho i det siste har hatt fæle draumar kjem det:

Who will die first? She says she wants to die first because she would feel unbearably lonely and sad without me, especially if the children were grown and living elsewhere. She is adamant about this. She sincerely wants to precede me. She discusses the subject with such argumentative force that it's obvious she thinks we have a choice in the matter. She also thinks nothing can happen to us as long as there are dependent children in the house. The kids are a guarantee of our relative longevity. We're safe as long as they're around. But once they get big and scatter, she wants to be the first to go. She sounds almost eager. She is afraid I will die unexpectedly, sneakily, slipping away in the night. It isn't that she doesn't cherish life; it's being left alone that frightens her. The emptiness, the sense of cosmic darkness.

MasterCard, Visa, American Express.

I tell her that I want to die first. I've gotten so used to her that I would feel miserably incomplete. We are two views of the same person. I would spend the rest of my life turning to speak to her. No one there, a hole in space and time. She claims my death would leave a bigger hole in her life than her death would leave in mine. This is the level of our discourse. The relative size of holes, abysses and gaps. We have serious arguments on this level. She says if her death is capable of leaving a large hole in my life, my death would leave an abyss in hers, a great yawning gulf. I counter with a profound depth or void. And so it goes into the night. These arguments never seem foolish at the time. Such is the dignifying power of our subject. (WN: 100 – 101)

Denne siste gongen set spørsmålet i gang meir tenking enn i dei tidlegare tilfella, så ein kan seia at det har vorte intensivert i løpet av narrasjonen. Men det er også mogeleg å spora ein viss ironi og avstand i tonen til Jack i den nest siste setninga, "These arguments never seem foolish at the time." I det ligg det ei kjensle av at no, etter at han har tenkt på det, verkar diskusjonane dumme. Og det kan me som lesarar nok vera til dels einige i, for det er noko barnsleg over å krangla om kven som skal døy fyrst, eller om kven som vil verta mest lei seg om den andre skulle døy. Parallellen til ei anna scene litt tidlegare er stor. Der småkjeklar dei nemleg om kva dei skal gjera for kvarandre i senga, kven som skal tilfredsstilla og kven som skal verta tilfredsstilt:

"What do you want to do?" she said.

"Whatever you want to do."

"I want to do whatever's best for you."

"What's best for me is to please you," I said.

"I want to make you happy, Jack."

"I'm happy when I'm pleasing you." (...)

"As the male partner I think it's my responsibility to please."

"I'm not sure whether that's a sensitive caring statement or a sexist remark." (WN: 28)

Og slik held dei på ei god stund vidare. Men dette tilfellet har likevel ein heilt annan tone, ironien og komikken er veldig tydeleg. Den barnslege argumentasjonen gjer narr av det moderne sex-livet, der det for ein kvar pris er viktigare å tilfredsstilla enn å verta tilfredsstilt, der det å leggja seg tilbake og berre nyta er ei egoistisk handling. Parodien her er altså klar, og scena er i all hovudsak komisk. I "Who will die first?"-diskusjonen er det derimot få teikn på parodi. Den lille ironiske distansen eg påpeikte i Jack si framstilling er ikkje nok til å ta brodden av det alvorlege temaet, for som han seier sjølv: "Such is the dignifying power of our subject." (WN: 101). Temaet død har noko opphøgd over seg, ei verdigheit som gjer at det er vanskeleg å parodiera over det. Thomas Pynchon seier det slik i innleiingssessayet til *Slow Learner*: "When we speak of 'seriousness' in fiction ultimately we are talking about an

attitude toward death (...)” (Pynchon 2000: 5). DeLillo sjølv har også vore inne på dette i eit intervju, og seier at døden er ”(...) what we eventually confront if we think long enough and hard enough” (Cowart 2002: 77). Men som me skal sjå etterkvart, nærmare bestemt i kapittel 4, er det også rom til både ironi og komikk i *White Noise* si handsaming av det alvorlege og opphøgde temaet død.

Støyen som snik seg inn i midten av det siste ”Who will die first?”-utdraget, ”MasterCard, Visa, American Express”, er ikkje enkel å forklara. Men sidan det er tre typar kredittkort som vert ramsa opp, er det nærliggjande å tenkja kreditt i ei utvida tyding. Kort tid etter i forteljinga havnar Jack i ein diskusjon med Heinrich om det å kasta bort energi. Heinrich meiner at Jack sløste unødvendig mykje med kreftene sine då han skulle fylla kaffi på kaffikanna, noko Jack avfeier ved å seia at det er det folk gjer:

”A little waste doesn’t hurt.”

“But over a lifetime?”

“What do you save if you don’t waste?”

“Over a lifetime? You save tremendous amounts of time and energy,” he said.

“What will you do with them?”

“Use them to live longer.” (WN: 102)

Det er mogeleg å sjå oppramsinga av kredittkort i samanheng med dette. For er det noko Jack er interessert i, så er det å leva lenge, å oppnå ”livskreditt”. Sidan forteljinga er etterstilt kan desse støybrudda slå inn som umedvitne brokkar frå framtida, slik som i dette dømet. Mark Osteen skriv om dette i *American Magic and Dread: Don DeLillo’s Dialogue with Culture*, der han fyrst seier at desse stemmene ”(...) are not simply quoted by the narrator, Jack Gladney; rather, he seems to be a medium manipulated by some distant source.” (Osteen 2000: 167). Det treng ein ikkje vera einig i, men det neste han seier er vel verdt å ta med seg: “These interpolations may be Jack’s later observations on the action for, as I hope to suggest, they usually comment on the scenes in which they appear.” (Osteen 2000: 167).

Til slutt, for verkeleg å visa desperasjonen til Jack, må også dette lille avsnittet siterast:

The truth is I don't want to die first. Given a choice between loneliness and death, it would take me a fraction of a second to decide. But I don't want to be alone either. Everything I say to Babette about holes and gaps is true. Her death would leave me scattered, talking to chairs and pillows. Don't let us die, I want to cry out to that fifth century sky ablaze with mystery and spiral light. Let us both live forever, in sickness and health, feeble-minded, doddering, toothless, liver-spotted, dim-sighted, hallucinating. (WN: 102-103)

Nok ein gong ser me at sjølv om Jack seier at han fortel alt til Babette, gjer han det eigentleg ikkje. Når alt kjem til alt maktar han ikkje å vera så edel som han helst kunne ha tenkt seg å vera, og vil utan å nøla heller velja eit liv i einsemd enn å døy. "Who will die first?" Det er sjølv sagt eit både umogeleg og ubehageleg spørsmål, og i sitatet ovanfor endar det faktisk i ei slags bøn. Å leva saman "in sickness and health", til døden skiljer dei, vert her omforma til ei bøn om evig liv.

### 3.2 Den lydlause døden

Sjølv om hovudsynspunktet mitt går ut på at støyen er det same som liv, og stillheita symboliserer død, er det viktig å understreka at det ikkje må forståast som ei generell læresetning om støy og stillheit i litteraturen. Mi tese er sjølv sagt tilpassa dei lydlege aspekta ved *White Noise*. Det er nemleg mogeleg å tenkja seg uendeleg mange kombinasjonar av støy, stillheit, liv og død, og det er ikkje slik at støyen alltid kan seiast å vera ei positiv og vital kraft. Sjå til dømes på dette lille utdraget frå *Den guddommelege komedie*:

Her sukker, jammergråt og høge verop  
ljoma rundt gjennom lufta utan stjerner,  
slik at eg i førstninga tok til gråten.  
Forskrekkelige tunger, grufull bannskap,  
ord i kval og kvide, og skrik i harme,  
høge, håse røyster, og slag i hender (...). (Alighieri 2005: 40-41)

Dette er Dante si skildring av Helvete, rett etter at han har vorte ført inn dit av Vergil i den tredje songen. Og som me ser er det ikkje akkurat ein stille og roleg stad, men, bokstavleg tala, eit inferno av støy. Også stillheita kan opplevast annleis enn i *White Noise*, og eit fint døme på det finn me i *Walden*. Når Henry David Thoreau der trekk seg tilbake frå det larmande samfunnet, er det ein søken etter verdiar som kan kallast romantiske. I sin sjølvpåførte "solitude" freistar han å oppnå fridom og autentisitet, og omgjevnadene ved Walden Pound er utprega stille og rolege:

Sometimes, in a summer morning, having taken my accustomed bath, I sat in my sunny doorway from sunrise till noon, rapt in a revery, amidst the pines and hickories and sumachs, in undisturbed solitude and stillness, while the birds sang around or flitted noiseless through the house, until by the sun falling in at my west window, or the noise of some traveller's wagon on the distant highway, I was reminded of the lapse of time. (Thoreau 1966: 75)

Desse døma bør altså gjera det klart at støy og stillheit også kan symbolisera det motsette av kva eg hevdar det gjer i *White Noise*, og det er viktig å vera klar over. Også Jack og Babette er inne på dei lydlege aspekta ved døden:

"What if death is nothing but sound?"  
"Electrical noise."  
"You hear it forever. Sound all around. How awful."  
"Uniforme, white." (WN: 198)

Det er ikkje så enkelt å komma opp med eit godt svar på korleis denne dialogen skal tolkast, og i høve til tesa mi representerer den eit dilemma som er vanskeleg å løysa. Korkje eg eller nokon andre står i posisjon til skråsikkert å avfeia det dei to hovudpersonane seier, sidan ein slik kunnskap om døden er umogeleg å oppnå, anna enn i fiksjonen. Det einaste eg kan gjera er å visa empiriske døme frå romanen som ser ut til å seia det motsette. David Cowart ser på dialogen som eit uttrykk for "(...) the final collapse of the differentiation that characterizes language." (Cowart 2002: 72). Det vil altså seia at når støyen tek overhand vert ulikskapar, som er naudsynte for at språk og meining skal oppstå, viska ut. Mi innvending mot det synet

er at ein kan seia akkurat det same om stillheita. I det følgjande skal me derfor sjå fleire døme på at Jack og Babette sine spekulasjonar ikkje ser ut til å halda stikk, og at døden i vårt tilfelle er noko stille. Eg vil byrja argumentasjonen min med å venda tilbake til Blanchot. Etter å ha lese det han skreiv om biletet, forstod me at avstanden mellom det å bla i eit gammalt fotoalbum og det å tenkja på døden ikkje er så stor. Og kanskje kan me no trekkja vekslar på ei anna av Blanchot sine formuleringar frå samme essay, nemleg denne: "In this way the image fulfills one of its functions which is to quiet (...)" (Blanchot 1989: 255) Biletet fungerer på same måte som liket, det er lik noko mens det også er eit lik, og ei av oppgåvene det har er å *gjera stille*. Slik eg les dette vert dermed biletet uløyseleg knytt til død, men også til det stille. For både biletet og liket er tause. Døden er her noko lydlaust, og les me *White Noise* grundig ser me også fleire teikn på det same. Mitt fyrste belegg for denne påstanden finn me i det kapitlet som inneheldt det siste "who will die first?"-spørsmålet, det tjuande og siste i "Waves and Radiation".

I scena det er snakk om er det likevel biletet som fyrst varslar om døden. Situasjonen er den at Babette, som har reist for å undervisa dei eldre i korrekt haldning, brått dukkar opp på den lokale fjernsynskanalen. Resten av familien vert lettare sjokkert når dei ser ho på skjermen:

It was true, it was there. I hissed at the others for silence and they swiveled their heads in my direction, baffled and annoyed. Then they followed my gaze to the sturdy TV at the end of the bed.

The face on the screen was Babette's. Out of our mouths came a silence as wary and deep as an animal growl. Confusion, fear, astonishment spilled from our faces. What did it mean? (WN: 103 – 104)

Fjernsynsbiletet av Babette har gjort tilskodarane tause og forvirra, og spørsmålet er kvifor?

Det kan kanskje verka som om denne hendinga vert blåst opp og utover sine eigentlege proporsjonar, men i ein familie der fjernsynet er så sentral som i denne, kjem den store forbausinga naturleg. Og det som gjer dei tause, trur eg, er dette spørsmålet som Jack stiller



seg sjølv: "Was she dead, missing, disembodied?" (WN: 104). Bandet mellom bilete og døden viser seg nok ein gong her: "I'd seen her just an hour ago, eating eggs, but her appearance on the screen made me think of her as some distant figure from the past, some ex-wife and absentee mother, a walker in the mists of the dead. If she was not dead, was I?" (WN: 104). Me er her vitne til den overveldande og nesten skumle krafta biletet kan ha, og den får Jack til å stilla spørsmålet: "What did it mean?" (WN: 104). Og nettopp dette spørsmålet er det me som lesarar også stiller, for kva tyder dette? Korleis er forholdet mellom Babette og biletet av Babette? Blanchot seier dette om forholdet mellom bilete og objekt:

The image has nothing to do with signification or meaningfulness as they are implied by the world's existence, by effort that aims at truth, by law and the light of day. Not only is the *image* of an object not the *sense* of this object, and not only is it of no avail in understanding the object, it tends to withdraw the object from understanding by maintaining it in the immobility of a resemblance which has nothing to resemble. (Blanchot 1989: 260)

Og nettopp slik er det også i denne scena frå *White Noise*. Biletet av Babette set ikkje Jack i stand til å forstå ho, det er heller det motsette som skjer. Jack kan ikkje forstå kva som skjer, biletet har, med Blanchot sine ord, dratt objektet tilbake frå forståing. Rett nok varer ikkje denne tilstanden så lenge, for etter berre nokre få sekund er det som om situasjonen normaliserer seg, og tilskodarane forstår kva som går føre seg. Tilbaketrekkinga frå forståing vert dermed ikkje fullstendig, forståinga vender tilbake, noko som kan ha med at biletet av Babette er i rørsle, og det er eit element Blanchot ikkje tek høgde for. Mystikken forsvinn likevel ikkje: "It was but wasn't her." (WN: 104), tenkjer Jack, og han freistar også å roa seg sjølv ned: "I tried to tell myself it was only television – whatever that was, however it worked – and not some journey out of life or death, not some mysterious separation." (WN: 105).

Det kan altså nok ein gong konstaterast ein viss relasjon mellom biletet og døden. Men, som eg var inne på, viser denne scena også eit anna moment: stillheita. Den Babette som viser seg

på skjermen er nemleg taus. Sjølv om munnen rører på seg kjem det ikkje ein lyd frå fjernsynet. Heinrich freistar å gjera noko med det, han skrur og fiklar med nokre knappar, men ingenting hjelper. Når han skiftar til dei andre kanalane, derimot, dundrar lyden ut, "(...) raw and fuzzy." (WN: 105). Eit av fjernsynet sine viktigaste kjenneteikn er kombinasjonen lyd og bilete, og her vert den brutt. Biletet av Babette på skjermen kan såleis seiast å ha oppfylt det Blanchot sa var ein av funksjonane det hadde: Det har gjort stille. Når familiemedlemene, etter å ha summa seg frå det fyrste sjokket, oppdagar dette, oppstår det på ny forvirring:

Then Denise crawled up to the set and turned the volume dial. Nothing happened. There was no sound, no voice, nothing. She turned to look at me, a moment of renewed confusion (...) as we watched Babette finish the lesson we were in a mood of odd misgiving. (WN: 105).

Forvirring og uro er altså stikkorda her, og desse kjenslene vert framkalla av det lydlause biletet. Sidan denne scena er det siste som skjer i "Waves and Radiation" vert den dermed eit illevarslande frampeik om at noko kjem til å skje. Det lydlause biletet er både eit lik og lik Babette, og det er lydlaut, stille. Døden har på merkeleg vis vitja familien Gladney, ikkje gjennom den kvite støyen, men gjennom eit lydlaut bilete på fjernsynet.

Likevel må dette frampeiket om død modererast litt, og det er Wilder si forteneste. Under heile denne seansen er han den einaste som held seg roleg:

Only Wilder remained calm. He watched his mother, spoke to her in half words, sensible-sounding fragments that were mainly fabricated. As the camera pulled back to allow Babette to demonstrate some fine point of standing or walking, Wilder approached the set and touched her body, leaving a handprint on the dusty surface of the screen. (WN: 105)

Og Wilder får også æra av å avslutta kapitlet: "The small boy remained at the TV set, within inches of the dark screen, crying softly, uncertainly, in low heaves and swells, as Murray took notes." (WN: 105). Han ser tydelegvis på ein annan måte enn dei eldre, noko også Murray har

lagt merke til og truleg noterer seg. I samband med college-kurset han held om bilkrasjing på film har han nemleg sagt at me må læra oss å sjå som barn:

”TV is a problem only if you’ve forgotten how to look and listen,” Murray said. “My students and I discuss this all the time. They’re beginning to feel they ought to turn against the medium, exactly as an earlier generation turned against their parents and their country. I tell them they have to learn to look as children again. Root out content. Find the codes and messages, to use your phrase, Jack.” (WN: 50)

Og det er tydeleg, ikkje berre i Murray sine teoriar, at Wilder (merk også namnet hans) representerer noko naivt og uskuldig. Det kjem me tilbake til seinare. I denne omgangen er det nok å seia at hans reaksjonar på fjernsynsbiletet av Babette gir oss ein peikepinne på at dette biletet, dette dødsbiletet, ikkje er utan alternativ. Biletet er både urovekkjande og skummelt, men sidan Wilder reagerer annleis enn dei andre, uttrykkjer det også ei tru på at andre lese måtar er mogelege.

### 3.2.1. Å kviskra døden

Slik dødsbiletet av Babette var eit lydløst bilete, finn me også samanhengen mellom død og stillheit i den ”spontane” førelesinga Jack og Murray held saman. Temaet er Elvis, Hitler og mødrene deira, og mot slutten tek Jack over styringa. Etter å ha snakka inspirert om Hitler sine taler, om stemma hans og om massane som etterkvart samla seg rundt han, tek Jack ein liten kunstpause før han held fram:

I counted silently to seven.

“But wait. How familiar this all seems, how close to ordinary. Crowds come, get worked up, touch and press – people eager to be transported. Isn’t this ordinary? We *know* all this. There must have been something different about those crowds. What was it? Let me whisper the terrible word, from the Old English, from the old German, from the old Norse. *Death*. Many of those crowds were assembled in the name of death. They were there to attend tributes to the dead. Processions, songs, speeches, dialogues with the dead, recitations of the names of the dead. They were there to see pyres and flaming wheels, thousands of flags dipped in salute, thousands of uniformed mourners. There were ranks and squadrons, elaborate backdrops, blood banners and black dress uniforms. Crowds came to form a shield against their own dying. To become a crowd is to keep out death. To break off from the crowd is to risk death as

an individual, to face dying alone. Crowds came for this reason above all others. They were there to be a crowd.” (WN: 73)

Her kan ein fyrst merka seg korleis Jack *kviskrar* ordet “death”. Det skumle ordet vert endå skumlare og meir intenst når det vert kviskra, når det vert sagt stille. I tillegg er det verdt å merka seg funksjonen Jack gir massane, nemleg den at dei skal vera eit vern mot døden. Å vera einsam er å vera utsett for å døy, å vera saman med andre er mykje tryggare. Og eit karaktertrekk ved ei stor forsamling menneske, ein masse, er nettopp støyen den lagar, den konstante summinga. Å vera einsam, derimot, er å vera stille. Etter at førelesinga, som kanskje heller burde kallast eit show, er over, vert Jack klar over at han no er ein del av ei folkemengd:

People gathered round, students and staff, and in the mild din of half heard remarks and orbiting voices I realized we were now a crowd. Not that I needed a crowd around me now. Least of all now. Death was strictly a professional matter here. I was comfortable with it, I was on top of it. (WN: 74)

Her ser me tydeleg at folkemengda som har samla seg skapar støy. Sirkulerande stemmer og ikkje heilt oppfatta utrop skapar her ei summing, ein ”mild din”, eit uttrykk som nesten er ei sjølvmotseiing eller eit oksymoron. ”Din” kan oversetjast med ”brak, larm, spetakkel; brak, drønn, dunder”, og er altså eit ord som vanlegvis ikkje vert ledsaga av ”mild”. I tillegg til at folkemengder og støy dermed vert kopla saman, er det også interessant å sjå at Jack her omtalar døden som ei profesjonell sak. Dette er ein forsvarsmekanisme me skal sjå nærmare på seinare, ein forsvarsmekanisme som har mykje med Hitler og Tyskland å gjera.

### **3.3 Samspelet mellom støy og stillheit – og døden**

Kort oppsummert kan me seia at *White Noise* handlar om død og dødsangst, og at spørsmålet ”who will die first?” står sentralt i den fyrste delen av romanen. Me har også sett korleis biletet og det lydlause har vorte assosiert saman med døden. Eg vil no sjå nærmare på korleis

støyen og stillheita saman skapar ein dynamikk som kan få avgjerande tyding for korleis me forstår romanen. La oss sjå på dette utdraget frå kapittel 2:

She came in with Wilder and seated him on the kitchen counter. Denise and Steffie came downstairs and we talked about the school supplies they would need. Soon it was time for lunch. We entered a period of chaos and noise. We milled about, bickered a little, dropped utensils. Finally we were all satisfied with what we'd been able to snatch from the cupboards and refrigerator or swipe from each other and we began quietly plastering mustard or mayonnaise on our brightly colored food. The mood was one of deadly serious anticipation, a reward hard-won. The table was crowded and Babette and Denise elbowed each other twice, although neither spoke. Wilder was still seated on the counter surrounded by open cartons, crumpled tinfoil, shiny bags of potato chips, bowls of pasty substances covered with plastic wrap, flip-top rings and twist ties, individually wrapped slices of orange cheese. Heinrich came in, studied the scene carefully, my only son, then walked out the back door and disappeared. (WN: 6 – 7)

Avsnittet byrjar med daglegdags prating på kjøkkenet, familien lagar ganske enkelt lydar. Det neste me bør merka oss er Jack si samanstilling av kaos og støy, og at utsegnen hans seier rett ut at no er det kaotisk og bråkete. Dersom det er slik at kaoset er støyande, kan ein då slutta seg til det motsette, nemleg at stillheit og orden på ein eller annan måte heng saman? Neste setning er også full av lydar, sjølv om dei ligg meir under tekstoverflata, lesaren merkar at dette er støyande, sjølv om det ikkje står skrive i klartekst. Deretter skjer det ein gradvis overgang til ein tilstand som verkar å vera rolegare og meir stille. Majonesen og sennepen vert stille smurt på maten, og stemninga er prega av dødsalvorleg forventning. Det er altså stille, og stemninga er ikkje berre alvorleg, men *dødsalvorleg*. Til slutt får også denne stillheita sitt eksplisitte uttrykk ved at det står tydeleg, i teksten, at korkje Babette eller Denise seier noko, dei er tause. Men dette varar ikkje lenge, for skildringa av Wilder er også støyande, sjølv om den kanskje ikkje inneheld så mange lydar. Det er dei kaotiske omgjevnadene som no fungerer som støy. Avsnittet vert avslutta med at Heinrich kjem inn. Utan ein lyd ser han på det som går føre seg på kjøkkenet, og han forsvinn ut på ein måte som nok kan skildrast på mange måtar, men stillferdig er iallfall ein av dei mest opplagte.

Variasjonen i dette avsnittet er verdt å leggja merke til. Frå den eine setninga til den andre kan støyen brått slå over i stillheit. Dermed oppstår det ein dynamikk, og denne dynamikken fungerer intensiverande: den gjer støyen meir støyande, og den gjer stillheita stillare. Me skal også merka oss at Jack koplar støy saman med kaos, og at etter stillheita har inntruffe vert stemninga prega av ”deadly serious anticipation.”

Det same kapitlet vert avslutta slik: “The smoke alarm went off in the hallway upstairs, either to let us know the battery had just died or because the house was on fire. We finished our lunch in silence.” (WN: 8). Akkurat som i det førre utdrag ser me her korleis støynivået går opp og ned. Røykvarslaren går, den lagar venteleg ein nokså gjennomtrengande lyd, men neste setning tek brodden av denne lyden. Det at familien Gladney avsluttar lunchen i stillheit forsterkar alarmen, på same måte som alarmen forsterkar den stille lunchen.

Også i dette tilfellet har denne dialektikken noko med døden å gjera, denne gongen mykje tydelegare. Alarmen varslar jo om den dødbringande røyken, tenkjer me vanlegvis. Men den kan også, som den gjer her (huset brenn ikkje ned), varsla om at batteria er *døde*. For, sjølv om det er eit heilt vanleg uttrykk på engelsk, er det verdt å merka seg at batteria vert skildra som døde. Me har å gjera med det som vel må seiast å isolert sett vera ein nokså standard besjelingsmetafor, men i kombinasjon med røykvarslaren sin vanlegvis dødbringande alarm vert den mykje meir interessant. For same kva grunnar røykvarslaren har til å laga lyd varslar den her, på ein eller annan måte, om død. Men eg vil hevda at det berre tilsynelatande er slik, for dersom me snur litt på det ser ein at alarmen er avgjerande for vidare liv: Ein røykvarslar utan batteri er lydløs, og dermed også livsfarleg. Ein røykvarslar med batteri lagar ein frykteleg lyd, men den lyden kan seiast å vera av vital tyding: Den reddar liv. Den siste setninga si tørre konstatering gjer også den tilsynelatande farlege støyen ufarleg, og rundar av

kapitlet med stillheit. Ei skarp inndeling som seier at støyen symboliserer liv og stillheita død er som me har sett ikkje uproblematisk, men les ein nøye ser faktisk eit slikt skjema ut til å gjera seg gjeldande i *White Noise*. Støyen har ein annonserande verknad, omtrent som i denne skildringa av Athen sin trafikkalarm i *The Names*: "Horns, tires, crackling exhausts. This noise is annunciatory, we feel. They are saying they are on their way, they are close, they are here." (DeLillo 1982: 52). Slik er det også i *White Noise*, og for å gjera dette endå tydelegare vil eg no sjå nærmare på eit par andre utdrag frå romanen som kan demonstrera det same.

### 3.3.1. Wilder græt

"This was the day Wilder started crying at two in the afternoon." (WN: 75). Slik startar ein av dei mest kommenterte episodane i romanen, den som handlar om at Wilder græt utan stopp i sju timar, for så brått å stoppa, tilsynelatande utan nokon spesiell grunn. Kapitlet er samstundes både morosamt og skummelt. Morosamt fordi det på ein seinfeldsk måte vert problem av noko som eigentleg ikkje burde ha stort nok omfang til å verta eit problem: "Kva skal me gjera med barnet som græt? Me kan vel ikkje ta det med til doktoren? Kva vil han spørja om? Me må samordna svara våre!" Og det er skummelt av nesten same grunn, altså det at eit daglegdags fenomen vert overdrive og gitt større meining enn det burde ha, i tillegg til at det heller ikkje *er* vanleg at eit barn græt nesten sju timar i strekk, og dermed skapar det også ei viss frykt.

Hendinga vert skildra med ord som "crisis" og "despair" (WN: 75), og det er til å byrja med tydeleg at både Jack og Babette synest situasjonen er veldig ubehageleg, dei veit ikkje kva dei skal gjera. Men etter å ha tatt han med til doktoren, som ikkje kom med noko anna råd enn at dei burde gi han ein aspirin og leggja han, skjer det ei endring med Jack. Til no har lyden, hylinga, skrikinga, ulinga, skapt frykt. Medan han sit åleine i bilen med Wilder, som framleis

græt, og ventar på at Babette skal verta ferdig med undervisinga si hjå pensjonistane, skjer så dette:

As the crying continued, a curious shift developed in my thinking. I found that I did not necessarily wish him to stop. It might not be so terrible, I thought, to have to sit and listen to this a while longer. (...) It might not be so terrible, I thought, to have to sit here for four more hours, with the motor running and the heater on, listening to this uniform lament. It might be good, it might be strangely soothing. (WN: 78)

No har støyen, her i form av gråting, gått over frå å vera truande til kanskje å ikkje vera så verst likevel. Kanskje kan det til og med gjera godt, vera lindrande på ein merkeleg måte. Ei rekkje kritikarar har peika på korleis DeLillo ofte verkar å vera fascinert av barnet si uskuld, og korleis det uttrykkjer seg på såkalla førspråkleg vis.<sup>7</sup> Her vil eg ikkje gå nærmare inn på det, men heller fokusera på det paradoksale faktum at Jack finn det lindrande å høyra på ei klagande skriking, og at når Wilder endeleg stoppar, framstår stillheita som oppstår minst like skremmande som grininga var.

Det same som skjedde i kapittel to ser me her også: Støyen gjer stillheita endå meir stille, og omvendt. Etter å ha vorte vande til Wilders skriking er det no det at han *ikkje* skrik som er uvanleg, og dermed like skummelt:

We were halfway home when the crying stopped. It stopped suddenly, without a change in tone and intensity. (...) I didn't know how I felt and wanted a clue. But she [Babette] looked straight ahead as if fearful that any change in the sensitive texture of sound, movement, expression would cause the crying to break out again. At the house no one spoke. They all moved quietly from room to room, watching him distantly, with sneaky and respectful looks. When he asked for some milk, Denise ran softly to the kitchen, barefoot, in her pajamas, sensing that by economy of movement and lightness of step she might keep from disturbing the grave and dramatic air he had brought with him into the house. (WN: 79)

Jack veit ikkje kva han skal tru, og får lite hjelp av Babette, som er redd for at dei skal få han til å byrja med skrikinga igjen. Det er som om ho må vera heilt i ro, vera heilt stille. Slik er

---

<sup>7</sup> Det kan til dømes nemnast at David Cowart peikar på slike element i *The Names* (Cowart 2000: 178).



det også når dei kjem heim, ingen seier eit ord og dei går stille frå rom til rom. At Wilder no er stille gjer alle, ikkje berre Babette, redde for at han skal byrja igjen. Støyen, som fyrst var truande og deretter, iallfall for Jack, nærma seg noko lindrande og behageleg, slår over i stillheit. Stillheita som oppstår viser seg så å ha tatt over støyen sine kvalitetar som truande og skummel. Det ser ut til at dei i utgangspunktet steile motsetnadene støy og stillheit her kan stå for det same, eller iallfall vekkja nokså like kjensler.

### **3.3.2. Kjøpesenterstøy og stillheita etterpå**

I det korte kapittel 17 reiser familien Gladney på handletur til kjøpesenteret. Jack og resten av familien er i ein svær jernvarehandel, og støy fyller heile butikken. Brått kjem Jack i shoppinghumør, og går meir eller mindre amok i eit kjøpesentermiljø som vert skildra slik:

A band played live Muzak. Voices rose ten stories from the gardens and promenades, a roar that echoed and swirled through the vast gallery, mixing with noises from the tiers, with shuffling feet and chiming bells, the hum of escalators, the sound of people eating, the human buzz of some vivid and happy transaction. (WN: 84)

Ein veldig lydleg aktivitet pregar kjøpesenteret, og det som har skjedd før sitatet vårt er at Jack har tatt del i denne kakafonien, han har gjort sitt for å vera med på å halda støyen ved like. Han har handla og brukt pengar på ein for han uvanleg måte. Kanskje kan ein seia at han har vore uansvarleg, og ein kan iallfall seia at han har handla mykje utan å tenkja seg så nøye om. Når det heile er over, derimot, set ettertanken inn, og ettertanken er ikkje støyande, men stille:

We drove home in silence. We went to our resepective rooms, wishing to be alone. A little later I watched Steffie in front of the TV set. She moved her lips, attempting to match the words as they were spoken. (WN: 84)

Dette avslutningsavsnittet er prega av ei alvorleg stemning som ikkje gjorde seg gjeldande tidlegare på dagen. Alvoret, som me har sett tidlegare, vert ikkje akompagnert av eit støyande lydspor, men utpeikar seg som stille. No er det ikkje meininga å påstå at alvor og ettertanke

absolutt må ha noko med død å gjera, for det er vel ikkje tvil om at livet er minst like alvorleg som døden. Men stillheita tek på denne måten opp i seg meir dystre element enn støyen gjer, og kan iallfall ikkje skildrast som ei livsfeirande kraft.

Kva har me sett i desse døma? For det fyrste er det tydeleg at støy og stillheit fungerer saman, og begge fenomena er avhengige av kvarandre. Dersom det aldri er stille vil ein ikkje merka støyen, og omvendt. Støy etterfulgt av stillheit får dermed ein høgare intensitet enn berre støy isolert, og det same gjer seg sjølvstendig gjeldande også omvendt. Dialektikken mellom dei to polane er altså utprega dynamisk, og skapar ein musikalsk kvalitet i teksten. Denne musikalske kvaliteten tek også, gjennom å vera tilstades i så stort monn som den er, steget opp frå berre å vera eit stilistisk verkemiddel til å fungera tematisk i samanheng med spørsmåla om død og dødsfrykt. Forhåpentlegvis har dette delkapitlet, saman med delkapittel 3.2, gjort det tydeleg at støyen berre tilsynelatande symboliserer noko som har med død å gjera, og at døden i *White Noise* er lydløs.

### **3.4 "All plots tend to move deathward"**

I artikkelen "Tales of the Electronic Tribe" seier Frank Lentricchia at *White Noise* manglar eit tradisjonelt plot (Lentricchia 1991b: 97). Påstanden er ikkje uvanleg, men kan truleg problematiserast litt, noko det må seiast at Lentricchia også gjer sjølv. For om det stemmer at plotet manglar, viser Jack ei stor interesse for sjølve idèen plot. Etter å ha vist ein film på kurset han held, "Advanced Nazism", kjem han med noko som nesten kan likna på eit lite utkast til ein narrativ teori:

When the showing ended, someone asked about the plot to kill Hitler. The discussion moved to plots in general. I found myself saying to the assembled heads, "All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot. It is like a contract that all must sign, the plotters as well as those who are the targets of the plot."

Is this true? Why did I say it? What does it mean? (WN: 26)

Og me kan godt stilla dei same spørsmåla som Jack: Er det noko i plotet sin natur som gjer at det går mot døden, og kvifor seier Jack det? Dette har sjølv sagt noko med det me har diskutert hittil å gjera, nemleg den intense dødsangsten. Ser me på ein av dei mest framtrédande teoretikarane som har via merksemd til plotet, Peter Brooks, verkar det som om han kan stilla seg bak Jack sitt utsegn. I boka *Reading for the Plot* påkallar han Walter Benjamin: “‘Death,’ says Benjamin, ‘is the sanction of everything that the storyteller can tell.’” (Brooks 1984: 22). Benjamin hevda at det me er ute etter i narrative fiksjonar er den kunnskapen om døden som me ikkje kan få i våre eigne liv: Den døden som gjer ende på livet, og som dermed, paradoksalt nok, også gir livet meaning.

”Waves and Radiation” manglar nok eit plot i den forstand at det ikkje finst noko klart prosjekt som hovudpersonen skal utføra, det verkar ikkje som om Jack Gladney har eit tydeleg mål han arbeider mot. Men ser me i *Litteraturvitenskapelig leksikon* vert plot definert som ei “(...) dynamisk og kompliserende handlingsutvikling i en dramatisk eller fortellende (narrativ) litterær tekst.” (Lothe m.fl. (red.) 1999: 195). Brooks sin definisjon seier at plotet er “(...) the dynamic shaping force of the narrative discourse.” (Brooks 1984: 13). Og sjølv om dei 20 kapitla i den fyrste delen av *White Noise* må seiast å vera episodiske, er det vanskeleg å seia at ei dynamisk og kompliserande handlingsutvikling (eller ei dynamisk skapande kraft) manglar. Motiv vert reptert, tematiske aspekt går att, me møter dei same personane fleire gonger og Jack sine tankerekkjer presenterer seg som samanhengande. Alt dette er nok til at lesaren knyter episodane som vert fortalt saman til ein einskap, samstundes som det Peter Brooks kallar “*anticipation of retrospection*” (Brooks 1984: 23) gjer seg gjeldande. Lesaren forventar nemleg at slutten skal kasta nytt lys over det han allereie har lese:

If on the one hand we realize the action progressively, segment by segment, as a kind of present in term of our experience of it (...) do we not do so precisely in anticipation of its larger hermeneutic structuring by conclusions? (Brooks 1984: 23)

Ei slik forventning er viktig i alle typar narrative tekstar, men den lause og episodiske oppbygginga av "Waves and Radiation" demonstrerer dette veldig tydeleg. Utan ei slik forventning ville ein fort gi opp lesinga, men plotet, den "dynamiske og kompliserande" handlingsutviklinga, er til stades i stort nok mon til at det narrative begjæret vert vekka. Om den moderne romanen *White Noise* er i stand til å innfri forventingane er eit anna spørsmål som me må komma tilbake til når me nærmar oss slutten:

We have no doubt forgone eternal narrative ends, and even traditional nineteenth-century ends are subject to self-conscious endgames, yet still we read in a spirit of confidence, and also a state of dependence, that what remains to be read will re-structure the provisional meanings of the already read. (Brooks 1984: 23)

Alle plot går altså mot døden, og dei er også avhengige av slutten. Sidan Jack er ein mann med ei så uvanleg stor frykt for døden, er det ikkje rart at han freistar å unngå plot i sitt eige liv. Tidleg i romanen kjem han med noko som liknar ei bøn: "Let's enjoy these aimless days while we can, I told myself, fearing some kind of deft acceleration." (WN: 18). Sjølv om eg altså ikkje meiner at "Waves and Radiation" er fullstendig plotlaus, kan det argumenterast for at ein viss type plot manglar, nemleg den som ligg nærmast den fjerde tydinga av ordet på engelsk: "A secret plan to accomplish a hostile or illegal purpose; scheme." (Brooks 1984: 12). Denne tydinga er innfluert av det franske ordet *complot*, og finst også på norsk som *komplott*.<sup>8</sup> Det er noko slikt Jack vegrar seg mot, og som han også ber om å sleppa å oppleve. Etter å ha vitja ein avsidesliggjande kyrkjegard kjem det same ønsket til uttrykk endå ein gong: "May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan." (WN: 98). Eit ønske om dagar utan mål, om at årstidene berre skal flyta utan at dei følgjer ein plan, er på ein måte eit ønske om å unngå ein slik type plot i sitt eige liv. Og sjølve

---

<sup>8</sup> Det kan vera verdt å merka seg at "plot" er omsett med komplott av Erik Næshagen (bearbeida og omarbeida av Brit Jahr) i den norske utgåva (DeLillo 2004b).

oppbygginga av "Waves and Radiation" understrekar dette. Det er som om dei tilsynelatande tilfeldig plasserte kapitla motset seg eit endeleg mål, ein slutt, og dermed strittar dei på same tid også mot døden. Begjæret etter ein slutt, eit begjær som i følge Brooks alle narrative tekstar deler, vert her utsett av forteljaren, Jack. Truleg er også Jack interessert i ein slutt på si eiga forteljing, for dermed å kunna skapa meining i og av livet sitt, men i fyrste del av *White Noise* er han så paralyisert av dødsangsten at han aktivt kjempar mot det å gi etter for eit slikt begjær. Det er iallfall ein mogeleg lese måte, men som me skal sjå i kapittel 4 av denne oppgåva er det ikkje sikkert at alle plot, iallfall ikkje i romanen *White Noise*, fører til død.

Til slutt i dette delkapitlet vil eg presentera endå ein teoretikar, Brian McHale, som i 1987 gav ut boka *Postmodernist Fiction*. Eit av kapitla der heiter "Love and death in the post-modernist novel", og i denne samanhengen er det sjølvsagt delen om død som er mest interessant. I den vestlege litteraturen, seier McHale, set døden enten historien i gang, eller den avsluttar den. Dei mange scenene frå dødsleiet som me finn i 1800-talsromanar ser kanskje ikkje spesielt moderne ut, men dei vert brakt vidare i modernismen med den skilnaden at det no er snakk om dødsleie-monologar. Desse monologane vekker også til liv eit mykje eldre topos, det såkalla " (...) les hommes-récits, story-persons." (McHale 1987: 228). Det fremste dømet på slike personar finn McHale (som Peter Brooks også gjer det) i Scheherazade frå *1001 Natt*, som for å overleva er avhengig av å fortelja. Stoppar forteljinga hennar, døyr ho:

Here, quite graphically, life has been equated with discourse, death with the end of discourse and silence. Essentially this is also the situation of the death-bed monologuists Ivan Ilych, Malone, Artemio Cruz, and the others: as long as the thread of their discourse continues to spin out, they are alive; at the moment this thread breaks, and they lapse into silence, they are dead. "Filibustering fate," Sukenick calls it, thinking especially of Beckett's monologuists whose pointless but insistent chatter only serves to stave off the silence that means their nonexistence: "you must go on, I can't go on, I'll go on."

When modernist and late-modernist monologuists filibuster fate, the "archaic" equation of life with discourse, death with silence remains more or less in the background; the postmodernists bring it into the foreground. (McHale 1987: 228)

For McHale handlar postmoderne litteratur fyrst og fremst om ontologiske spørsmål, om ulike verder sett opp mot kvarandre, om vekslingar mellom ulike typar og grader av "verkelegheit". Nettopp derfor, seier han, kan denne "reputedly nonserious and irresponsible form of writing" (McHale 1987: 232), faktisk handla om "noko", og faktisk også noko ytterst seriøst, nemleg døden: "Postmodernist writing may be one of our last resources for preparing ourselves, in imagination, for the single act which we must assuredly all perform unaided, with no hope of doing it over if we get it wrong the first time." (McHale 1987: 232). Enkelt sagt meiner altså McHale at så lenge diskursen går er det liv, og kun når den stoppar opp kjem døden. Men dersom me les heilt bokstavleg, seier han dette: Postmoderne litteratur likestiller død og stillheit. Og sjølv om det er umogeleg å vera einig i ein så generell påstand, vil eg hevda at det same kan seiast om *White Noise*. Medan det stille står for død og slutt, vert støyen ein diskurs som aldri stoppar, ei vital livskraft. Og sjølv om det er slik at postmoderne litteratur ofte kan overskrida døden ved å fortelja frå det hinsidige, skjer ikkje det i *White Noise*. Det er derfor freistande å seia at så lenge det er lyd er det håp, og så lenge Jack Gladney kan fortelja er han levande.

### 3.5 Kort oppsummering

Hittil har me slått fast at *White Noise* er ein roman som tek for seg hovudpersonen Jack Gladney si sterke dødsangst, og me såg korleis det i del 1 av romanen kom til uttrykk gjennom repeteringa av spørsmålet "who will die first?". Deretter viste det seg at døden også vert kopla til det lydlause og det faststivna, ei kopling som vart endå tydelegare ved hjelp av Maurice Blanchot si biletforståing. Ei slik stillheit ser førebels ut til å ha si motsetjing i romanen sine støyande element, der det faktisk kan sjå ut som om lyd og støy fungerer som eit livsprinsipp. Til slutt kan også forma, eller strukturen, til denne fyrste delen sjåast på som ein del av Jack sin strategi for å kjempa mot døden.

## 4. IRONI OG KATASTROFE

Til no har tolkinga konsentrert seg i litt for stor grad om dødstematikken, og dermed skapt eit inntrykk av at *White Noise* er ei veldig alvorleg bok. I og for seg er det ikkje noko gale med ei slik framstilling, for tematikken *er* alvorleg, det er berre det at det ikkje seier alt. Det er nemleg ikkje tvil om at *White Noise* også er ein munter og morosam roman, ein roman ein både ler høgt og humrar stille av. Dette kapitlet er derfor meint å bidra til å utvida perspektivet litt, og for å oppnå det vil eg ta eit nokså lausleg utgangspunkt i Northrop Frye sitt hovudverk, *Anatomy of Criticism*. Håpet er at eg då, med litt inspirasjon frå Frye, kan kommentera dei komiske og ironiske elementa i romanen, og knyta dei til det eg hittil har sagt om støy og stillheit. Utgangspunktet, ei førebels hypotese, er at komikken og ironien verkar på tvers av den negative, dystre og destruktive dødstematikken.

Lesinga vil i denne delen følgja to hovudvegar, nemleg katastrofa i del to av romanen, ”The Airborne Toxic Event”, og Jack sitt mordforsøk på Willie Mink mot slutten av siste del, ”Dylarama”. Men aller fyrst skal me sjå nærmare på dei delane av *Anatomy of Criticism* som er interessante i vårt tilfelle.

### 4.1 *Anatomy of Criticism*

*Anatomy of Criticism* kom ut i 1957, og vert rekna for å vera den canadiske litteraturforskaren Northrop Frye sitt hovudverk. Det er ei ambisiøs og vidfemnande bok som trass i sin klassikarstatus innan faget kanskje ikkje vert lest nok. Når eg no introduserer Frye er det ikkje for å adaptera hans tenkjemåtar, men heller for å la meg inspirera litt av hans fascinerande syn på korleis litteraturen er bygd opp. I følgje Frye finst det nemleg fire kategoriar som er meir

grunnleggjande enn den vanlege sjangerinndelinga: Det komiske, det romantiske, det tragiske og det ironiske. La oss derfor sjå litt nærmare på desse fire *mythoi*, som han kallar dei.

#### 4.1.1 The Mythos of Spring: Comedy

I Frye sin kosmologi vert komedien assosiert med våren, og den har i utgangspunktet ein nokså enkel struktur: "What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will." (Frye 2000: 163). Men innanfor denne formelen er det fleire komplekse element, og det viktigaste er at komedien inneber ei rørsle frå ein samfunnstype til ein annan:

At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, *anagnorisis* or *cognito*. (Frye 2000: 163)

Handlinga i komedien vert forma av hindringane helten møter på, og korleis han på komisk vis overvinn dei. Dei eldre kreftene i samfunnet skal gi etter for dei unge, og slutten er ofte så lukkeleg at til og med såkalla "blocking characters" (dei som freistar å stikka kjeppar i hjula for helten) vert inkludert i den avsluttande festen. Ofte er det også desse bipersonane som er mest interessante, sidan helten/heltinna kan ha ein tendens til å vera litt ordinær og keisam.

Alle fire *mythoi* vert også delt inn i seks ulike variantar, eller fasar. Å sjå nærmare på alle er det ingen grunn til å gjera, men eg vil nemna den typen komedie eg meiner ligg tettast *White Noise*, nemleg den mest ironiske. Det viktigaste kjenneteiknet på denne fasen er at det lunefulle samfunnet, som helten skal overvinna, ikkje vert overvunne. I staden vert det verande slik det er. Dette viser ei slags "sånn er livet"-haldning, eller som Frye uttrykkjer det:



”(...) the way of the world, *cosi fan tutte*.” (Frye 2000: 178). Ein endå meir intens ironi vert oppnådd dersom det lunefulle samfunnet berre vert oppløyst utan at noko tek over plassen det hadde.

I tillegg er det slik at den demoniske verda aldri er langt unna i ein ironisk komedie, og ofte synest ei katastrofe å vera nær føreståande for helten. Katastrofa kjem likevel ikkje, for mot slutten snur handlinga brått og gjerne litt uforståeleg. I mange ironiske komediar heng også frykta for døden lenge over helten, før den til slutt forsvinn så fort og enkelt at Frye samanliknar det med kjensla av å vakna frå eit mareritt. Desse momenta gjer sitt til at mange komiske historiar nærmar seg ei potensiell krise mot slutten, noko Frye kallar ”point of ritual death.” (Frye 2000: 179). Etter dette er det duka for den komiske attkjenningsscena.

Desse momenta skal me komma tilbake til i diskusjonen av romanen. No lar me latteren og den lukkelege slutt vera for ei lita stund, og flyttar oss heller over til sommaren og det romantiske.

#### **4.1.2 The Mythos of Summer: Romance**

Det romantiske mythos ligg nær ønskedraumen, og det viktigaste plotet er eventyret, eller “the quest”. Me vert presentert for ein helt som må ut på eit farefullt oppdrag og overvinna fienden sin:

A land ruled by a helpless old king is laid waste by a seamonster, to whom one young person after another is offered to be devoured, until the lot falls on the king's daughter: at that point the hero arrives, kills the dragon, marries the daughter, and succeeds to the kingdom. (Frye 2000: 189)

Altså, som i komedien, eit enkelt mønster, men likevel mange komplekse element.

Hovudpoenget er at det arketypiske romantiske tema er konflikta, og at det i si radikale form

utgjer ein sekvens av fantastiske eventyr. Erik Bjerck Hagen, som ved fleire høve har tatt for seg desse kategoriane og utvida dei til å verta leseemåtar eller livssyn, seier at romantisk litteratur "(...) søker å realisere verdier som autentisitet, sannhet, mening, frihet, etc." (Hagen 2003: 92). Dette er nokså ulikt den komiske litteraturen, som ikkje set krav til autentisitet og sanning, og som utstråler ei "(...) vilje til overlevelse gjennom improvisering og foranderlighet." (Hagen 2003: 92). Å velja å lesa *White Noise* med fokus på det romantiske verkar ikkje som det opplagte valet, men det kan me komma tilbake til etterkvart.

#### 4.1.3 The Mythos of Autumn: Tragedy

Allereie i dei fyrste setningane Frye skriv om tragedien, eller det tragiske, merkar me at alvoret no er mykje meir til stades:

It is largely through the tragedies of Greek culture that the sense of the authentic natural basis of human character comes into literature. In romance the characters are still largely dream-characters; in satire they tend to be caricatures; in comedy their actions are twisted to fit the demands of a happy ending. In full tragedy the main characters are emancipated from dream, an emancipation which is at the same time a restriction, because the order of nature is present. However thickly strewn a tragedy may be with ghosts, portents, witches, or oracles, we know that the tragic hero cannot simply rub a lamp and summon a genie to get him out of his trouble. (Frye 2000: 206-207)

I den tragiske litteraturen er fallet sentralt. Helten, som er betre enn folk flest, men ikkje guddommeleg, byrjar handlinga på toppen av lukkehjulet, men endar opp med å verta styrta ned i avgrunnen. Frye meiner dette er eit tilbakefall frå fridom til den naturlege syklus. Her nyttar han Milton sin Adam som døme:

As soon as Adam falls, he enters his own created life, which is also the order of nature as we know it. The tragedy of Adam, therefore, resolves, like all other tragedies, in the manifestation of natural law. He enters a world in which existence is itself tragic, not existence modified by an act, deliberate or unconscious. (Frye 2000: 213)

Menneska har altså ikkje ein sjanse i tragedien, dei kjempar mot noko som er større enn dei sjølve i ein kamp dei på førehand er dømt til å tapa. Og for Frye, som verkeleg trekk store

linjer, passar dette inn i den naturlege syklusen; tragedien høyrer hausten til. *White Noise*, derimot, vil det gi meir meining å plassera i det siste *mythos*, i det ironiske vinterlandskapet.

#### 4.1.4 The Mythos of Winter: Irony and Satire<sup>9</sup>

Ironi er eit omgrep som ofte vert nytta både i daglegtalet og i litteraturteorien, men sidan ulike teoretikarar legg vekt på ulike aspekt, er det ikkje alltid like lett å relatera seg til. For Frye viser den ironiske litteraturen fram ei verd som ikkje er idealisert, og som understrekar det usikre og ustabile: "We come now to the mythical patterns of experience, the attempts to give form to the shifting ambiguities and complexities of unidealized existence." (Frye 2000: 223).

Den fyrste av dei seks fasane svarar til den ironiske komedien eg tidlegare trakk fram, den der det lunefulle samfunnet ikkje vert erstatta med noko nytt og betre:

The sense of absurdity about such a comedy arises as a kind of backfire or recall after the work has been seen or read. Once we have finished with it, deserts of futility open up on all sides, and we have, in spite of the humor, a sense of nightmare and a close proximity to something demonic. (Frye 2000: 226)

Ein slik tilstand verkar altså absurd, og som eg nemnte når det galdt den ironiske komedien: Den demoniske verda er aldri lang borte. Eit anna av kjenneteikna på den ironiske litteraturen, er at helten har forsvunne. Ja, faktisk er eit av dei sentrale ironiske tema forsvinninga av sjølve det heroiske. Hoppar me fram til den fjerde ironiske fasen, ser me at den har å gjera med det tragiske, og dermed også det heroiske: "Such tragic irony differs from satire in in that there is no attempt to make fun of the character, but only to bring out clearly the "all too human", as distinct from the heroic, aspects of the tragedy." (Frye 2000: 237). Det

---

<sup>9</sup> Frye opererer her med to omgrep, ironi og satire, som han definerer slik: "The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured." (Frye 2000: 223). Eg forenkler dette litt ved å slå dei to omgrepa saman, og kallar begge delar ironi.

menneskelege ved heltane vert understreka. I praksis vert Frye sitt system i overkant firkanta og rigid, så det er ikkje noko poeng for meg å gå altfor detaljert inn på alle over- og underkategoriane. Men sidan eg trur det er det ironiske *mythos* som best kan hjelpe meg i tolkinga av *White Noise*, vil eg gjerne sitera det siste avsnittet han skriv om dette:

At the bottom of Dante's hell, which is also the center of the spherical earth, Dante sees Satan standing upright in the circle of ice, and as he cautiously follows Virgil over the hip and thigh of the evil giant, letting himself down by the tufts of hair on his skin, he passes the center and finds himself no longer going down but going up, climbing out on the other side of the world to see the stars again. From this point of view, the devil is no longer upright, but standing on his head, in the same attitude in which he was hurled downward from heaven upon the other side of the earth. Tragedy and tragic irony take us into a hell of narrowing circles and culminate in some such vision of the source of all evil in a personal form. Tragedy can take us no farther; but if we persevere with the *mythos* of irony and satire, we shall pass a dead center, and finally see the gentlemanly Prince of Darkness bottom side up. (Frye 2000: 238-239)

Her får me altså eit slåande bilete på korleis Frye tenkjer seg det ironiske, og sjølv om han deler det inn i seks ulike fasar, er det mogeleg å summera opp fellesstrekka: Den ironiske litteraturen er fyrst og fremst opptatt av det stadig omskiftande, usikre og tvetydige ved eksistensen, og lesaren sit gjerne att med eit inntrykk av at det han har vore vitne til er absurd. I tillegg inneheld den eit såkalla demonisk aspekt, og det vert fokusert på helten sine menneskelege sider, heller enn dei heroiske. Til slutt skal me også merka oss at den ironiske litteraturen går forbi og bortanfor det tragiske, og dermed utstyrer oss med ei utsikt som kan snu opp ned på våre vanlege måtar å sjå verda på.

## 4.2 Ironisk katastrofe: Crescendo og ingenting

Når me no returnerer til *White Noise*, er det viktig å ikkje verta for ivrig etter å få romanen til å stemma overeins med Frye sitt system, og det er også viktig å vera klar over noko som kanskje verkar sjølvsgagt, men som likevel må understrekast: Det finst ikkje litteratur som *berre* er komisk, som *berre* er romantisk osv. Element av dei fire kategoriane kan ein finna i dei fleste verk, i større og mindre grad, og etter mi meining er det opp til lesaren å vektleggja

dei aspekta han til ei kvar tid synest er mest relevante i si tolking. Eg vil no halda fram lesinga mi der eg slapp, noko som vil seia at det er del 2 av romanen som står for tur, ”The Airborne Toxic Event”. Frye sine omgrep og innsikter vil eg trekkja vekslar på etterkvart som lesinga skrid fram og dei syner seg relevante for meg.

Kort fortalt handlar ”The Airborne Toxic Event” om eit giftutslepp i form av ei stor og truande sky, som tvingar innbyggjarane i Blacksmith til å evakuera heimane sine. Under flukta vert Jack eksponert for giftskya då han må ut av bilen for å fylla bensin, og ein test viser at gifta har festa seg i han. Likevel skjer det ikkje så mykje meir enn det. Konsekvensane av katastrofa vert ikkje katastrofale, dei evakuerte vender snart heim, og ingen menneskeliv går tapt. Eg vil no visa korleis me i denne delen av romanen er vitne til eit crescendo, altså ei gradvis endring i lydstyrke, frå ei nokså stillferdig byrjing til ei auking som går i takt med katastrofa si utvikling. Samstundes vil eg også visa korleis dette kan sjåast i samanheng med Frye sitt ironiske *mythos*. Dersom hypotesa mi held stikk, vil me då komma fram til at ironien og støyen i ”The Airborne Toxic Event” har nokolunde same funksjon, nemleg å konstruera ein avstand til døden.

Som me ser her, byrjar ikkje ”The Airborne Toxic Event” på nokon støyande måte:

After a night of dream-lit snows the air turned clear and still. There was a taut blue quality in the January light, a hardness and confidence. The sound of boots on packed snow, the contrails streak cleanly in the high sky. Weather was very much the point, although I didn't know it at first. (WN: 109)

Den fyrste setninga slår an ei stille og roleg stemning. Snøen fungerer lyddempande, men den fjernar likevel ikkje all lyd, for allereie i tredje setning knirkar støvlane. Lyden av støvelen er ikkje spesielt påtrengande, men like fullt eit varsel om kva som skal komma, sidan det er den fyrste lyden i det som skal visa seg å vera ein veldig støyande del av romanen. Allereie på

same side, berre nokre få linjer etter dette, får me neste teikn: "In the entranceway the washer and dryer were vibrating nicely." (WN: 109). Den låge og alltid tilstadeverande bakgrunnsstøyen som me stifta kjennskap med i "Waves and Radiation", har ikkje forlatt Gladney-heimen.

Når nyhenda om ulukka når familien, er det Heinrich som viser størst interesse, iallfall utad; han lyttar intenst til radiosendingane og han studerer giftskya med kikkert frå ein utkikkspost på taket. Då han vert utkommandert for å måka snø rundt huset, observerer Jack han frå vindauget: "I watched him stand out there, utterly still, his head turned slightly, a honed awareness in his stance. It took me a while to realize he was listening to the sirens beyond the river." (WN: 111). Og slik, etter eit par forsiktige innleiande lydar, byrjar crescendoet.

Lydstyrka aukar gradvis, og det er spesielt ei rekkje alarmar eller sirener som står for støyen:

A helicopter flew over, headed in the direction of the accident. The voice on the radio said: "Available for a limited time only with optional megabyte hard disk." (WN: 112)

We heard police sirens blowing. I watched Steffie's lips form the sequence: *wow wow wow wow*. (WN: 112)

The phone rang. (WN: 113)

We heard sirens again, a different set this time, a larger sound – not police, fire, ambulance. They were air-raid sirens, I realized, and they seemed to be blowing in Sawyersville, a small community to the northeast. (WN: 113)

I could hear sirens, voices calling through bullhorns, a layer of radio static causing small warps in the frosty air. (WN: 116)

Heat, noise, lights, looks, words, gestures, personalities, appliances. (WN: 117)

Alle desse sju utdraga er frå før familien vert nøyddde til å evakuera. Heile situasjonen framstår for dei som uverkeleg, noko dei tidlegare berre har vore vitne til på tv og som dei aldri har førestilt seg kan henda med dei sjølve. Særleg dei to vaksne freistar derfor å avdramatisera det så godt dei kan. Men som alltid, sjølv når spenninga og alvoret er på sitt

mest intense, er komikken aldri langt unna. Jack sitt syn på kven slike ulukker skal gå utover er komisk på samme seinfeldske måte som eg var inne på tidlegare:

”These things happen to poor people who live in exposed areas. Society is set up in such a way that it’s the poor and the uneducated who suffer the main impact of natural and man-made disasters. People in low-lying areas get the floods, people in shanties get the hurricanes and tornados. I’m a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods? We live in a neat and pleasant town near a college with a quant name. These things don’t happen in places like Blacksmith.” (WN: 114)

Det er ikkje enkelt å seia noko om det komiske, noko kritikaren James Wood strekar under i innleiinga i boka *The Irresponsible Self*: ”Comedy, like death and sex, is often rewarded the prize of ineffability. It is regularly maintained that comedy cannot really be described or explained, that to talk about it is merely to do it noisy harm.” (Wood 2004: 1). Og dette er ei utbreidd oppfatning, men eg freistar likevel å komma med nokre kommentarar. Biletet Jack gir oss av ei naturkatastrofe passar ikkje med det som faktisk skjer rundt han, og eit lite nikk i retning Don Quixote er nærliggjande. Jack har ikkje sitt bilete av korleis verda er frå romantiske riddar-romanar, men frå fjernsynet. Me er vitne til den klassiske, og alltid komiske, kollisjonen mellom illusjon og erfaring. Det er heller ikkje vanskeleg å sjå for seg Jerry Seinfeld, eller George Costanza, komma med det same utsegnet, noko som kan forsterka det humoristiske preget. Sjølv om *White Noise* er frå 1985 og *Seinfeld* frå tidleg på 1990-talet, kan ein nok sjå ein likskap i humoren, særleg i fokuseringa på detaljar og tilsynelatande uviktige bagatellar.

Men midt oppi denne påtrengte og komiske fornekinga av at noko alvorleg er i ferd med å skje, aukar støyen rundt dei. Luftvernssirenene kjem nærmare og nærmare:

Air-raid sirens sounded again, this time so close to us that we were negatively affected, shaken to the point of avoiding each other’s eyes as a way of denying that something unusual was going on. The sound came from our own red brick firehouse, sirens that hadn’t been tested in a decade or more. They made a noise like some territorial squawk from out of the Mesozoic. A parrot carnivore with a DC-9

wingspan. What a raucousness of brute aggression filled the house, making it seem as though the walls would fly apart. So close to us, so surely upon us. Amazing to think this sonic monster lay hidden nearby for years. (WN: 118)

I dette utdraget er støyen truande og intens, den utgjer ein trussel mot familieidyllen. Likevel er det ikkje berre skummelt, for sjølv om biletet av ein kjøttetande papegøye med eit vingespenn som ein DC-9 har noko monstrøst over seg, tippar det litt over og vert komisk. Men desse komiske elementa maktar ikkje å ufarleggjera støyen, for det er den som til slutt tvingar familien til å handla, til å rømme heimen sin:

It wasn't until a second noise became audible in the pulse of the powerful sirens that we thought to effect a pause in our little episode of decorous hysteria. Heinrich ran to the front door and opened it. The night's combined sounds came washing in with a freshness and renewed immediacy. For the first time in minutes we looked at each other knowing the new sound was an amplified voice but not sure what it was saying. Heinrich returned, walking in an over-deliberate and stylized manner, with elements of stealth. This seemed to mean he was frozen with significance.  
"They want us to evacuate," he said, not meeting our eyes. (WN: 118-119)

Støyen vert dermed ein igangsetjar av handling. Mellom desse to sitata har familien nemleg freista å ikkje bry seg om sirena, dei har halde fram måltidet sitt som om ingenting har skjedd: "We went on eating, quietly and neatly, reducing the size of our bites, asking politely for things to be passed." (WN: 118). Den rolege oppførselen og stillheita er tydeleg påtvunge og falsk, og må altså til slutt gi tapt for sirena sin intensitet. Som eg kom fram til då eg diskuterte røykvarslaren i førre kapittel, er meininga bak gjennomtrengande alarmer å redde liv. Slik er det også med denne luftvernsalarmen, den har ein frykteleg lyd, men den fryktelege lyden er av vital tyding.

Opphaldet på den fyrste evakueringsleiren varar ikkje lenge, men det er to hendingar der som eg vil dvela litt ved: Fyrst Heinrich sin opptreden som folketalar, deretter helsesjekken som stadfestar at Jack har fått gift i kroppen. I leiren herskar det ei spent uvisse, og overalt kan ein høyra ei konstant surring av ulike rykte om kva som eigentleg går føre seg, eller som Jack



seier: "Remarks existed in a state of permanent flotation. No one thing was either more or less plausible than any other thing." (WN: 129). Og i dette mylderet av stemmer høyrer Jack brått Heinrich, og ser at han står midt i ei folkemengd og pratar om Nyodene D. og den store giftskya. Det er ikkje kunnskapane til Heinrich som overraskar oss i det følgjande sitatet, men elegansen, den retoriske skarpheita og humoren. Han opptrer som ein populær og rutinert førelesar, og krydrar innsikta og kunnskapen med vittige observasjonar og gestar:

"The stuff they sprayed on the big spill at the train yard was probably soda ash. (...) Soda ash is the common name for sodium carbonate, which is used in the manufacture of glass, ceramics, detergents and soaps. It's also what they use to make bicarbonate soda, something a lot of you have probably guzzled after a night on the town." People moved in closer, impressed by the boy's knowledgeability and wit. (...) "What you're probably all wondering is what exactly is this Nyodene D. we keep hearing about? A good question. We studied it in school, we saw movies of rats having convulsions and so on. So, okay, it's basically simple. Nyodene D. is a whole bunch of things thrown together that are byproducts of the manufacture of insecticide. The original stuff kills roaches, the byproducts kill everything left over. A little joke our teacher made." He snapped his fingers, let his left leg swing a bit. "In powder form it's colorless, odorless and very dangerous, except no one seems to know exactly what it causes in humans or in the offsprings of humans. They tested for years and either they don't know for sure or they know and aren't saying. Some things are too awful to publicize." He arched his brows and began to twitch comically, his tongue lolling in a corner of his mouth. I was astonished to hear people laugh. (WN: 130-131)

Og folk ler fordi Heinrich faktisk er morosam, men også fordi det er noko komisk over ein liten gut som opptrer så briljerande og verdsvant. Samstundes inneheld scena meir enn berre komikk, fordi kontrasten mellom den innsiktsfulle Heinrich og den engstelege Jack skapar ei ironisk uhygge. Professor Gladney veit ikkje kva som føregår, medan den fjorten år gamle sonen hans ser ut til å ha full kontroll. Bak humoren og ironien i dette kan det også skimtast eit visst romantisk aspekt, nemleg ei lengt etter meining og sanning. Heinrich freistar å takla den store uvissa som herskar etter utsleppet ved hjelp av kunnskap. Slike romantiske aspirasjonar er det ikkje så stor plass til i romanen, men dei bryt av og til gjennom ironien, og då gjerne representert ved Heinrich. I ei scene frå starten av romanen, der Jack og Heinrich

har ei samtale om kor vidt det regnar eller ikkje, ser me litt av det same. Dialogen er diverre for lang til å siterast i sin heilskap, men me kan ta eit lite utdrag:

“But you *see* it’s raining.”  
“You see the sun moving across the sky. But is the sun moving across the sky or is the earth turning?”  
“I don’t accept the analogy.”  
“You’re so sure that’s rain. How do you know it’s not sulfuric acid from factories across the river? How do you know it’s not fallout from a war in China? You want an answer here and now. Can you prove, here and now, that this stuff is rain? How do I know that what you call rain is really rain? What *is* rain anyway?”  
“It’s the stuff that falls from the sky and gets you what is called wet.”  
“I’m not wet. Are you?”  
“All right,” I said. “Very good.”  
“No seriously, are you wet?”  
“First-rate,” I told him. “A victory for uncertainty, randomness and chaos. Science’s finest hour.”  
“Be sarcastic.”  
“The sophists and the hairsplitters enjoy their finest hour.”  
“Go ahead, be sarcastic. I don’t care.” (WN: 24)

Dette demonstrerer også godt samspelet mellom ironi og komedie. På den eine sida ler me av Heinrich si overdrivne kveruleringslyst og overskudd, og fokuset på dei tilsynelatande uviktige bagatellane er nok ein gong komisk. At Heinrich skal utkonkurrera faren, professoren, i ei slik retorisk øving er jo også nokså usannsynleg, og dermed overdrive til det parodiske. Men samstundes er scena også ironisk i all si uutgrunnelegheit. Me sit med ei kjensle av at Heinrich, same kor sofistisk han måtte framstå, faktisk har nokre poeng. Den unge kverulanten set det heile så mykje på spissen at det vert litt uhyggeleg, og ei ironisk uvisse hindrar oss i *berre* å le. I tillegg til dette kompliserte forholdet mellom ironi og komikk skimtar me også her, i etterkant av dialogen, ei romantisk side. I scena sitt siste avsnitt, der Jack ser Heinrich gå frå bilen og inn skuleporten, ligg det ei lengting som korkje kan kallast ironisk, komisk, eller tragisk:

I watched him walk through the downpour to the school entrance. He moved with deliberate slowness, taking off his camouflage cap ten yards from the doorway. At such moments I find I love him with an animal desperation, a need to take him under my coat and crush him to my chest, keep him there, protect him. He seems to bring a danger to him. It collects in the air, follows him from room to room. Babette bakes his favorite cookies. We watch him at his desk, an unpainted table covered with books and

magazines. He works well into the night, plotting chess moves in a game he plays by mail with a convicted killer in the penitentiary. (WN: 25)

Sjølv i ei så gjennomironisk romanverd som den me finn i *White Noise*, finst det tendensar til romantiske trekk. Det kan sjå ut som om Jack lengtar etter eit meir autentisk far-son-forhold enn det han og Heinrich har, eller at han iallfall har lyst til å visa at han bryr seg om Heinrich på ein meir genuin måte. Men slike romantiske lengslar vert fort viska ut av ironien, her representert ved det faktum at Heinrich spelar sjakk med ein masse-mordar.

Den andre episoden eg skal kommentera er Jack sin legesjekk. I løpet av opphaldet på evakueringsleiren får Jack nemleg stadfesta at han har fått gift i kroppen, og at han kjem til å dø. Men denne dødsdommen er så vag at eg trur me kan kalla den ironisk dersom me ser litt nærmare på kva som faktisk vert sagt. Etter å ha plotta inn ei rekkje data på ein computer, finn den SIMUVAC-tilsette som utfører helsesjekken på Jack ut dette:

”I’m getting bracketed numbers with pulsing stars.”

“What does that mean?”

”You’d rather not know.”

He made a silencing gesture as if something of particular morbid interest was appearing on the screen (...)

“Am I going to die?”

“Not as such,” he said. (WN: 140)

Vidare fortel han at dei vil ha betre føresetnader for å seia noko om dette om femten år, dersom han då framleis er i live. Med den kunnskapen dei har no, veit han at Nyodene D. har ei levetid på tretti år i menneskekroppen. Så mykje meir enn det vil han ikkje spekulera i, og han oppmodar Jack om å halda fram livet slik han har levd det til no. For Jack vert dette sjølv sagt nokså motseiande og uklare meldingar:

”But you said we have a situation.”

“I didn’t say it. The computer did. The whole system says it. (...) Gladney, J. A. K. I punch in the name, the substance, the exposure time and then I tap into your computer history. (...) It comes back pulsing stars. This doesn’t mean anything is going to happen as such, at least not today or tomorrow. It just means you are the sum total of your data. No man escapes that.” (WN: 141)

Kva er det egentleg Jack har fått greie på her? At han ein dag skal døy, men akkurat når er vanskeleg, ja faktisk umogeleg, å slå fast. Det kan vera i morgon, og det kan vera om tretti år, heller ikkje datamaskina kan forutseia eit nøyaktig tidspunkt. Alt den seier oss er at Jack er den totale summen av sine data. Og kva tyder det? For meg høyrer det ut som ein nokså obskur måte å uttrykkja det faktum at me alle ein dag skal døy. Og slik er jo den menneskelege tilstand, det er me alle klar over. Dødsdommen Jack får har eg derfor lyst til å setja hermeteikn rundt, rett og slett fordi den ikkje fortel han noko nytt. At det er ein situasjon som sjølvstøtt vert opplevd som dramatisk og ubehageleg for hovudpersonen sjølv, som i utgangspunktet er usedvanleg redd for døden, skal eg ikkje nekta for. Det er opplagt at Jack vert redd og sjokkert, og at gifteksponeinga forverrar angsten hans. Men for lesaren vert det ein djupt ironisk ”dødsdom”, fordi me ser avstanden mellom det vage i Jack sin faktiske situasjon og måten han opplever den på. Det vage og usikre, det ironiske, er tydeleg, noko me også ser i korleis han legg den ”nye” situasjonen sin fram for Murray:

”That little breath of Nyodene D. has planted a death in my body. It is now official, according to the computer. I’ve got death inside me. It’s just a question of whether or not I can outlive it. It has a life span of its own. Thirty years. Even if it doesn’t kill me in a direct way, it will probably outlive me in my own body. I could die in a plane crash and the Nyodene D. would be thriving as my remains were laid to rest.” (WN: 150)

Også Murray sitt svar er verdt å leggja merke til, fordi det etter mi meining viser fram den komiske sida ved denne viktige bi-personen, noko me skal sjå meir på i delkapittel 4.4: ”This is the nature of modern death,” Murray said. “It has a life independent of us. (...)” (WN: 150). At døden har liv, og at den i tillegg har ein natur, er typiske ytringar frå Murray. Korleis ein skal forstå dei er derimot ikkje alltid så lett å avgjera.

Neste morgon vaknar Jack opp til kaos og støy, etter å hatt ei stille og ettertenksam stund for seg sjølv kvelden før: "I fell at once into marine oblivion, a deep-dwelling crablike consciousness, silent and dreamless." (WN:155). Kontrasten til den kaotiske oppvakninga vert dermed stor: "It seemed only minutes later that I was surrounded by noise and commotion." (WN: 155). Staden dei har overnatta på er ikkje lenger trygg, og dei evakuerte vert nøyddde til å reisa vidare til ein annan leir. Som førre gong er det også no alarmer og sirener som varslar dei: "The major noise issued from sirens in the ambulettes outside. A voice was instructing us through a bullhorn. In the distance I heard a clanging bell and then a series of automobile horns (...)." (WN: 155-156). Dermed må familien Gladney leggja på organisert flukt nok ein gong, og akkurat som sist er også denne reisa tonesett av ei rekkje støyande lydar: Sirener, alarmer, stemmer over høgtalaranlegg, radioar, helikopter og bilhorn, døma som kunne ha vore vist fram er mange. Støyen skapar dramatikk og turbulens, og den gir eit inntrykk av at noko farleg er i ferd med å skje. Eg viste i førre kapittel at støyen kan seiast å stå for eit livsprinsipp, medan stillheita vert knytt til døden. Det same kan seiast her, sjølv om det fyrst ikkje ser slik ut. Katastrofa har heile tida ein støyande bakgrunn, og den ser ut til å vera noko svært alvorleg, noko livsfarleg. Men, viser det seg, katastrofa får ingen spesielle konsekvensar. Jack sin dødsdom er berre ein "dødsdom", ingen vert alvorleg skada, og ingen menneskeliv går tapt. Ein kan derfor seia at katastrofa punkterer, og at den vert ironisk. Frye sa, som me hugsar, at den mest ironiske komedien er den der eit lunefullt samfunn triumferer eller vert verande slik det er, og at ein endå meir intens ironi vert oppnådd dersom dette lunefulle samfunnet går i oppløysing utan at noko nytt kjem inn og tek over plassen. *White Noise* er ingen rein komedie, og me kan derfor ikkje lokalisera to samfunnstypar som står mot kvarandre, eller ein heilt som strevar for å få kjærasten sin. Likevel kan me finna den same rørsla som skapar den mest intense ironien: Lesaren sine forventningar vert bygd opp mot eit klimaks, men når ein trur klimaket skal inntreffa skjer det ingenting. Dette skapar altså ironi,

men me kan også lokalisera eit tydeleg slektskap til det komiske. I *Kritikk av dømmekraften* skriv Kant dette om latteren og det komiske: "I alt som skal fremkalle en livlig og rystende latter, må det være noe absurd (som altså ikke kan gi forstanden velbehag). *Latter er en affekt som oppstår i og med en plutselig overgang fra en spent forventning til intet.*" (Kant 1995: 214-215). Det er ingen tvil om at Kant her treff noko i si skildring av det humoristiske, og me ser dermed at det kan vera glidande overgangar mellom det komiske og det ironiske. At kategoriane ikkje har skarpe grenser vert jo også illustrert av mylderet av kategoriar Frye opererer med, og enkelte av hans formuleringar om den ironiske komedie, der det absurde også er sentralt, ligg svært nær Kant si forståing av det komiske. Katastrofa og støyen har likevel ikkje så mykje å gjera med komedien, og må nok heller kallast ironisk. Støyen som aukar i takt med katastrofa er med på byggja opp forventningane om ei kommande krise, den lokkar oss til å tru på at ein slutt nærmar seg og at ei utløyising av katastrofa er uunngåeleg. Det mest naturlege ville vera at støycrescendoet enda i eit grandios smell, noko det ikkje gjer: "It was nine days before they told us we could go back home." (WN: 163). Støyen er altså eit litterært grep som ved nærmare ettersyn viser seg å ikkje ha noko med negative storleikar som død og katastrofe å gjera, men som heller varslar om det motsette, nemleg liv.

"The Airborne Toxic Event" kan på bakgrunn av mi tolking kallast djupt ironisk, dersom me held oss til Northrop Frye. Etter endt lesing sit ein att med ei kjensle av at ingenting har skjedd, at situasjonen er meir eller mindre som før katastrofa inntraff. Dødsdommen er for usikker til å verta tatt på alvor av andre enn Jack og hans nærmaste, og det som byggjer seg opp mot ei katastrofe vert heller ikkje ei katastrofe. Me hugsar at i den ironiske komedien, som har mange likskapar med den fyrste fasen av ironisk litteratur, synest ofte ei katastrofe å vera nær, men så snur handlinga brått. I tillegg er det ofte slik at ei frykt for døden heng over helten, men forsvinn til slutt så fort og enkelt at Frye samanliknar det med kjensla av å vakna

frå eit mareritt. I ”The Airborne Toxic Event” er det slik at katastrofa er nær, men punkterer. Jack si frykt for døden forsvinn rett nok ikkje i denne delen, men så er det då også slik at romanen på dette tidspunktet på langt nær er avslutta. Førebels kan me seia at det er det ironiske mythos, og ironien sin nære slektning, den ironiske komedie, som liknar mest på den verda som vert presentert for oss i *White Noise*. Støyen kan framleis liknast med ei livskraft, og fungerer saman med ironien som ei evig motvekt mot død, øydeleggjing, stillstand og stillheit.

### 4.3 Døden kjem på besøk med pistol

Eg går no vidare til romanen sin tredje og siste del, ”Dylarama”, som har fått namnet sitt etter den mystiske medisinen som skal fjerna dødsangst, Dylar. Diverre er det ein lovnad som sjølv sagt er for god til å vera sann, og komplikasjonane og biverknadene ved Dylar-bruk er ikkje få. Babette har nemleg, etter å ha vore med på eit løyndomsfullt prøveprosjekt, vorte avhengig, og har fått nye dosar i bytte mot sex av den lugubre forskaren Willie Mink. Etter at Jack har avslørt Babette sin Dylar-bruk og utruskap, bestemmer han seg etterkvart for å drepa Mink. Dette mordforsøket har mange likskapstrekk med den ironiske rørsle me såg kjenneteikna katastrofa i ”The Airborne Toxic Event”, og det skal me konsentrera oss om etterkvart.

Me byrjar likevel før denne planen har slått seg ned i Jack, med eit besøk som etterkvart viser seg å verta viktig. Jack vaknar tidleg ein morgon av at Wilder står og ser på han, og når han kikkar ut vindaugget ser han ein gammal, kvithåra mann sitja i hagen. Trøyyt og forvirra klarar han ikkje å tenkja klart, og finn ikkje ut kven det er:

I saw him in profile in the uncertain light, motionless and knowing. Was he as old as I'd first thought – or was the white hair purely emblematic, part of his allegorical force? That was it, of course. He would be Death, or Death's errand-runner, a hollow-eyed technician from the plague era, from the era of inquisitions, endless wars, of

bedlams and leprosariums. He would be an aphorist of last things, giving me the barest glance – civilized, ironic – as he spoke his deft and stylish line about my journey out. I watched for a long time, waiting for him to move a hand. His stillness was commanding. I felt myself getting whiter by the second. What does it mean to become white? How does it feel to see Death in the flesh, come to gather you in? I was scared to marrow. I was cold and hot, dry and wet, myself and someone else. (WN: 243)

Dette er ein av dei stille passasjane i romanen, og døden vert assosiert med noko som er gammalt, stille og ikkje minst kvitt. Ein kan seia at døden her opptrer som kvit stillheit, ikkje kvit støy. No varer ikkje dette lille tablået særleg lenge, for etter at Jack har manna seg opp til å gå ”Døden” i møte, skjer dette:

When the storm door banged shut, the man’s head jerked and his legs came uncrossed. He got to his feet and turned in my direction. The sense of eerie and invincible stillness washed off, the aura of knowingness, the feeling he conveyed of an ancient and terrible secret. A second figure began to emerge from the numinous ruins of the first, began to assume effective form, develop in the crisp light as a set of movements, lines and features, a contour, a living person whose distinctive physical traits seemed more and more familiar as I watched them come into existence, a little amazed. It was not Death that stood before me but only Vernon Dickey, my father-in-law. (WN: 244)

Med tanke på at Jack no er meir redd for å døy enn nokosinne, er det ikkje så rart at han ein tidleg morgon og halvt i ørska ikkje kjenner att svigerfar sin, men trur det er Døden som har komme for å henta han. Me ser nok ein gong korleis døden, som er stille, vert trengt tilbake av lyd og støy, i dette dømet verandadøra som slår igjen. I tillegg til dette kan me også merka oss korleis *det kvite*, akkurat som det stille, vert dratt inn bilet/symbolbruken rundt dødstematikken. Dette er ein viktig observasjon, og det skal undersøkjast grundigare i kapittel 5. Den viktigaste grunnen til at eg trekk inn Vernon Dickey på akkurat dette tidspunktet av analysen, er at det er han som utstyrer Jack med våpenet, ein gammal tysk pistol: ”There was something unreal about the experience of holding a gun. I kept staring at it, wondering what Vernon’s motive might be. Was he Death’s dark messenger after all?” (WN: 253). Jack spør seg sjølv også om noko som kan knytast til hans uvilje mot å avslutta narrativet: ”Did Vernon mean to provoke thought, provide my life with a fresh design, a scheme, a shapeliness? I



wanted to give it back.” (WN: 253). Jack er redd for at svigerfaren er ein agent for den fjerde tydinga av ordet plot på engelsk, som me hugsar frå Peter Brooks: ”A secret plan to accomplish a hostile or illegal purpose; scheme.” (Brooks 1984: 12). Jack er på dette stadiet framleis redd for plot, og når han tenkjer gjennom kva det gjer med ein å få eit dødeleg våpen i hendene, ser me at han assosierer det med plot: ”It was a secret, it was a second life, a second self, a dream, a spell, a plot, a delirium. German made.” (WN: 254). Pistolen representerer definitivt eit nytt moment av plot, eit moment som også vert assosiert med noko løyndomsfullt, noko draumaktig og dunkelt. Og sjølvsaft er pistolen også tysk, som alt Jack omgir seg med for å verna seg mot dødsfrykta. Dermed er eit lite vendepunkt i ferd med å tre fram, nemleg det at Jack utstyrer livet sitt med eit litt meir retningsbestemt plot enn det hittil har hatt. Men endå ein episode er avgjerande for at dette vendepunktet skal inntreffa, og det skal me ta for oss no.

#### 4.4 Komisk-demoniske aspekt: Murray som klovn eller Mefisto?

It’s about fear, death and technology... A comedy, of course – Don DeLillo<sup>10</sup>

I don’t offer comforts except those that lurk in comedy and in structure and in language, and the comedy is probably not all that soothing – Don DeLillo<sup>11</sup>

Murray J. Siskind er utan tvil ein av dei mest interessante, omdiskuterte og viktigaste personane i *White Noise*. Men eit avgjerande og alt anna enn opplagt spørsmål er kor alvorleg han skal lesast. Når han lirer av seg sine spontane og lærde mini-førelasingar er han alltid underhaldande, men er det han seier samstundes også lada med eit kognitivt innhald som er meir enn enkel populærfilosofi? Er Murray altså ein verkeleg tenkjar, eller berre ein komisk

---

<sup>10</sup> Keesey 1993: 11.

<sup>11</sup> Begley 1998: 332.

parodi på Jean Baudrillard? Eller er han, som m.a. Tom LeClair har hevda, ein slags postmoderne variant av Mefisto? Dersom det siste er riktig, kan me nikka attkjennande til endå eit av Frye sine kjenneteikn på den ironiske litteraturen, eller den mest ironiske komedie, nemleg nærleiken til demoniske verda.

Og me byrjar med det siste spørsmålet, altså samanlikninga med Goethe sin Mefistofeles. Grunnen til at enkelte har dratt ein slik parallell, er at Murray i den siste samtala han har med Jack overtyder han om at det å drepa nokon vil gi han sjølv "livskreditt". Det er ut frå eit slikt syn Tom LeClair argumenterer, og han gir oss denne skildringa av Murray:

A peripatetic Socrates, Siskind turns into Mephistopheles, a sneaky-looking, beard-wearing magus who infiltrates Gladney's consciousness, not by promising an advance in knowledge, as Faust's tempter did, but by claiming, "We know too much" (298). He suggests regression – "We want to reverse the flow of experience" (218) – tempting with ignorance and nostalgia. (LeClair 1998: 401)

Går ein med på føresetnadene til LeClair, er det ikkje noko å utsetja på ei slik tolking. Men ser ein nærmar etter, er det ikkje opplagt at Murray er så utspekulert som det ser ut til. Gjennom heile romanen har Murray utmerka seg ved å vera ein observatør, ein skarp analytikar av fenomenen han ser rundt seg. Men det er også alt, for nokon relasjon til den praktiske verda slik den vert oppfatta av Jack, ser det ikkje ut til at han har. Han er ein teoretikar, noko som også vert understreka av han sjølv:

I believe, Jack, there are two kinds of people in the world. Killers and diers. Most of us are diers. We don't have the disposition, the rage or whatever it takes to be a killer. We let death happen. We lie down and die. But think what it's like to be a killer. Think how exciting it is, in theory, to kill a person in direct confrontation. If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. (WN: 290)

I'm talking theory. In theory, violence is a form of rebirth. (WN: 290)

This is theory. We're a couple of academics taking a walk. (WN: 291)

The killer, in theory, attempts to defeat his own death by killing others. (WN: 291)

Be the killer for a change. Let someone else be the dier. Let him replace you, theoretically, in that role. (WN: 291)

To speak about this is not to do public relations for murder. We're two academics in an intellectual environment. It's our duty to examine currents of thought, investigate the meaning of human behavior. (WN: 291)

Ei slik kraftig poengtering av samtalen sin teoretiske karakter kan også lesast som ein freistnad på å ufarleggjera tanken, men likevel presentera den for Jack. Eg meiner derimot at dette kan, og bør, lesast som ei ærleg presisering frå Murray si side. Ingen andre sider ved han kan seiast å byggja opp under ei lesing som framstiller han som eit demonisk element. Han er og blir ein teoretikar, og dermed nokså verdsfjern. Og det vil eg hevda utan å innføra eit skarpt skilje mellom teori og praksis. Poenget er sjølvsagt ikkje at alle teoretikarar er utan feste i verkelegheita, men at Murray er eit spesifikt tilfelle som passar fint inn i ei lesing av romanen som fokuserer på det komiske. Frye understrekar dette om personar i den komiske litteraturen: "The world of humor is a rigidly stylized world in which generous Scotchmen, obedient wives, beloved mothers-in-law, and professors with presence of mind are not permitted to exist." (Frye 2000: 225). Poenget er heller ikkje å forsvare eit slags anti-teoretisk standpunkt av typen "Ein må kjempa mot dekonstruksjonen 24 timar i døgnet", men å visa at Murray sine spekulasjonar ikkje er noko anna enn det han sjølv seier dei er: teori. Rett nok ein sær s tvilsam teori, men like fullt berre ein teori. Me må også hugsa at Murray ikkje har noko å vinna på å lokka Jack ut i ulukka, slik Mefisto jo har det i høve til Faust. Det einaste kunne ha vore at dei kjempar om posisjonar ved universitetet, men det verkar ikkje sannsynleg, sidan dei jo kjem frå to ulike "fagfelt".

Å skulda på Murray vert dermed for lettvindt. Ansaret må i hovudsak plasserast hjå Jack sjølv. Det er ingen tvil om at Murray sine tankar slår rot i Jack, og får han til å handla. Men å påstå at det var planen, at Murray på utspekulert vis lurar Jack til å drepa, meiner eg er å

overdriva. I tillegg vil eg påstå at det er ein annan person som framstår som ein like viktig igangsetjar av dei morderiske planane, nemleg Vernon Dickey. Det var han som utstyrte Jack med den tyske pistolen, og utan tilgang til eit slikt våpen verkar det vanskeleg å førestilla seg at han hadde komme på drapstankar. Vernon Dickey, som så eksplisitt vert kopla til død, forfall og det degenererte, vert dermed den som i fyrste rekkje kan seiast å representera eit demonisk innslag.

På spørsmålet om Murray J. Siskind skal takast på alvor, heller eg altså mot eit nei. Eg vil freista å forklara kvifor ved å sjå nærmare på episoden me no har omtalt, altså den sokratiske spaserturen:

The long walk started at noon. I didn't know it would turn into a long walk. I thought it would be a miscellaneous meditation, Murray and Jack, half an hour's campus meander. But it became a major afternoon, a serious looping Socratic walk, with practical consequences. (WN: 282)

Jack seier rett ut at samtala får praktiske konsekvensar, og det skal eg ikkje nekta for. Men det eg vil retta merksemda mot er at stilen allereie her i dei fyrste setningane av kapitlet, er lada i komisk retning. Jack ser seg sjølv og Murray utanfrå med eit blikk ein ikkje kan unngå å kalla komisk. Dei er, der dei ruslar rundt på campus, med lange svarte kapper, parodien på den humanistiske vitskapsmann. At Murray i tillegg røykjer pipe gjer dei ikkje mindre karikerte:

"You're smoking a pipe," I said.  
Murray smiled sneakily.  
"It looks good. I like it. It works." (WN: 282)

Dei har altså ikledd seg dei korrekte gevant, dei oppfører seg slik som dei skal, ikkje fordi det er natureleg for dei, men fordi det fungerer. Heile scena får dermed ein komisk bakgrunn, sidan dei to hovudpersonane verkar å vera på veg til eit karneval, *utkledd* som universitetsprofessorar. Særleg Murray, med pipa, er for medviten si eiga rolle som intellektuell teoretikar til at han kan takast heilt på alvor. I tillegg er utsegna hans

kjenneteikna av eit trekk som høyrer den komiske personen til, nemleg gjentakinga. Gjennom heile romanen har Murray to standardsvar: "It's obvious" og "I'm from New York". Og det er isolert sett greit, men det som for Murray er opplagt er ikkje opplagt for oss andre. Heller ikkje skulle det at han er frå New York ha noko å seia, men i hans logikk forklarar det alt. Murray framstår altså som ein ypparleg parodi på ein kulturforskar i ei verd der dei tilsette ved College-On-The-Hill ikkje les noko anna enn emballasjen på frukostblandingane, og der personlege trivia om popkultur ser ut til å vera dei viktigaste samtaleemna. Det som derimot bør vera opplagt, er at ein stor porsjon skepsis må rettast mot ein mann som svarar slik på Jack sitt genuint alvorlege hjartesukk:

"The deepest regret is death. The only thing to face is death. This is all I think about. There's only one issue here. I want to live."

"From the Robert Wise film of the same name, with Susan Hayward as Barbara Graham, a convicted murederess. Aggressive jazz score by Johnny Mandel." (WN: 283)

Murray J. Siskind er altså i mine augo ein komisk person som ikkje bør lesast med for stor ærefrykt. Ein bør heller vera merksam på det som er hans store styrke, nemleg det å sjå på verda med eit originalt blikk. Han tek tak i daglegdagse fenomen og gjer dei større enn dei kanskje er, og slik kan ein på sett og vis setja han i tradisjonen etter dei russiske formalistane og deira underleggjeringsomgrep.<sup>12</sup> Men dette blikket er fyrst og fremst komisk.

#### **4.5 Ironisk drapsforsøk med crescendo**

I "The Airborne Toxic Event" kunne me sjå korleis støyen auka i takt med katastrofa, for så ikkje å verta utløyst i eit smell, eller ei verkeleg katastrofe. Noko liknande skjer også i dei siste kapitla av romanen, der Jack bestemmer seg for å drepa Willie Mink. Logikken bak eit slikt påfunn er, som me var inne på ovanfor, ei tru på at det å ta liv vil gi den som drep ekstra livskreditt. Det absurde i dette liknar ein dataspel-logikk. Fleire kritikarar har merka seg at

---

<sup>12</sup> Sjå artikkelen "Kunsten som grep" av Viktor B. Sjklovskij, som kan finnast i Kittang m.fl. (red.) 2003.

*White Noise* parodierer fleire romantypar; den er nesten ein ”around-the-house-and-in-the-backyard-novel”, den er nesten ein katastroferoman, nesten ein campusroman og nesten ein spenningsroman (Lentricchia 1991a: 7). Men, og det er viktig, det vert aldri meir enn nesten, for DeLillo bryt alltid konvensjonane og legg til humor og ironi. La oss sjå på dette utdraget frå kapittel 38, rett etter at Jack har tjuvlånt bilen til naboen og sett kursen mot Germantown i Iron City for å finna Willie Mink og drepa han:

I ran a red light when I crossed Middlebrook. Reaching the end of the expressway ramp, I did not yield. All the way to Iron City, I felt a sense of dreaminess, release, unreality. I slowed down at the toll gate but did not bother tossing a quarter into the basket. An alarm went off but no one pursued. (...) This must be how people escape the pull of the earth, the gravitational leaf-flutter that brings us hourly closer to dying. Simply stop obeying. Steal instead of buy, shoot instead of talk. (...) I entered the city and turned on the radio, needing company not on the lonely highway but here on the cobbled streets, in the sodium vapor lights, where the emptiness clings. Every city has its districts. I drove past the abandoned car district, the uncollected garbage district, the sniper-fire district, the district of smoldering sofas and broken glass. Ground glass crunched under the tires. I headed toward the foundry.

Random Access Memory, Acquired Immune Deficiency Syndrome, Mutual Assured Destruction.

I still felt extraordinarily light – lighter than air, colorless, odorless, invisible. But around the lightness and dreaminess, something else was building, an emotion of a different order. A surge, a will, an agitation of the passions. I reached into my pocket, rubbed my knuckles across the grainy stainless steel of the Zumwalt barrel. The man on the radio said: “Void where prohibited.” (WN: 302-303)

Til no har me lært å kjenna Jack Gladney som ein lovlydig mann utan ambisjonar om å vera så mykje meir enn det. Det som derimot skjer her, er at han byrjar å likna på ein actionhelt, ein som stadig vekk køyrer på raudt lys, har pistol i lomma og heller ikkje nøler med å bruka den. I tillegg nærmar Jack seg den eksistensielle helten, i amerikansk romantradisjon representert ved til dømes Norman Mailer. Typisk for ein slik helt er at han fyrst kjenner seg i live når han balanserer på kanten, når han har kniven på strupen, og at han fylgjer det moralske imperativet om at det som får deg til å kjenna deg bra *er* bra. For Mailer, som for Hemingway, er det ultimate biletet på ein slik person boksaren eller tyrefektaren. Mailer sin roman *An American Dream*, der hovudpersonen Stephen Rojack drep kona si, kan stå som eit

døme på den lett karikerte mordarfilosofen Jack nesten vert: "Murder, after all, has exhilaration within it (...) The exhilaration comes I suppose from possessing such strength. Besides, murder offers the promise of vast relief. It is never unsexual." (Mailer 1999: 8). Jack er ei mildare utgåve, sjølv sagt, men hans "steal instead of buy, shoot instead of talk"-replikk signaliserer ei fandenivoldskheit me ikkje har sett tidlegare.

Etterkvart som Jack nærmar seg målet sitt, vert også støyen intensivert. I dette utdraget vart ein alarm utløyst, og i tillegg har me eit tilfelle av tekstleg støy: "Random Access Memory, Acquired Immune Deficiency System, Mutual Assured Destruction" (WN: 303), eller RAM, AIDS og MAD. Som vanleg er desse støytypane vanskelege å forklara, men det dreier seg iallfall om teknologi, sjukdom og krig, og samstundes også død. At dei kjem til Jack akkurat på dette tidspunktet, medan han er i denne merkelege tilstanden, kan vera tilfeldig. Men det kan også vera at dei tre forkortingane set tilstanden hans i relieff: Har du ingen hukommelse, Jack? Veit du ikkje at det du er iferd med å gjera kan enda med døden, og ikkje berre for ein av partane, men for begge? Tenk på terrorbalansen – dersom ein angrip vil også fienden angripa, og begge to vil gå under. Radiostøyen til slutt ("Void where prohibited") er også interessant, men vanskeleg å forstå. Eit forslag kan vera at den signaliserer Jack sin veg ut i noko han ikkje meistarar, ut i det store tomrommet, akkurat som rolla som eksistensialistisk helt krev.

Men det ligg i *White Noise* sin ironiske struktur at Jack ikkje klarar å spela ei slik rolle. Han har sjølv sagt sett nok filmar til at han veit korleis han skal oppføra seg og kva han skal seia, men planen hans har store manglar: Han stel bilen til naboen, noko som garantert vil verta oppdaga. I tillegg vil han vil skyta Mink tre gonger i magen, for maksimal smerte, og deretter plassera pistolen i handa hans for å få det til å sjå ut som eit sjølv mord. Og kor mange

sjølv-mordsoffer skyt seg sjølv fleire gonger i magen? Det er tydeleg at Jack Gladney er ein mann som ikkje er vant til å leggja morderiske planar, eller å relatera seg til plot på denne måten. Når det gjeld dette er likskapen til andre amerikanske roman(anti)heltar stor, og me kan til dømes sjå på eit lite utdrag frå Saul Bellow sin *Herzog*. I romanen si kanskje mest sentrale scene står hovudpersonen Moses Herzog utanfor eks-kona Madeleine sitt hus med ein lada pistol i handa, fast bestemt på å skyta og drepa den nye flammen hennar, hans tidlegare bestekamerat Valentin Gersbach. Men då han får sjå kor kjærleg og omsorgsfullt han badar Junie, Herzog og Madeleine si dotter, ombestemmer han seg:

Moses might have killed him now. His left hand touched the gun, enclosed in the roll of rubles. He might have shot Gersbach as he methodically salted the yellow sponge rectangle with cleansing powder. There were two bullets in the chamber... But they would stay there. Herzog clearly recognized that. Very softly he stepped down from his perch, and passed without sound through the yard again. He saw his child in the kitchen, looking up at Mady, asking for something, and he edged through the gate into the alley. Firing this gun was nothing but a thought. (...) To shoot him! – an absurd thought. As soon Herzog saw the actual person giving an actual bath, the reality of it, the tenderness of such a buffoon to a little child, his intended violence turned into *theater*, into something ludicrous. (Bellow 2003: 280-281)

Drapsmannen Moses Herzog vert her innhenta av verkelegheita, akkurat som Harry "Rabbit" Angstrom vert det i i den fyrste av dei fire Rabbit-romanane til John Updike. I *Rabbit, Run* stikk nemleg Rabbit av frå kone og barn, han tek bilen og køyrer, fast bestemt på å enda opp i ein eller annan solfylt sørstat. Men det viser seg fort at heller ikkje Rabbit er ein slik helt, han er altfor verkeleg og normal til å gjennomføra noko slikt, og snur derfor ein stad i West-Virginia og køyrer heim til Brewer, Pennsylvania. Men me ser i dette sitatet at han byrja flukta si like kjekt som Jack byrja drapsforsøket sitt:

He drives too fast down Joseph Street, and turns left, ignoring the sign saying STOP. He heads down Jackson to where it runs obliquely into Central, which is also 422 to Philadelphia. STOP. He doesn't want to go to Philadelphia but the road broadens on the edge of town beyond the electric-power station and the only other choice is to go back through Mt. Judge around the mountain into the thick of Brewer and the supper-time traffic. He doesn't intend ever to see Brewer again, that flowerpot city. The highway turns from three-lane to four-lane and there is no danger of hitting another car; they all run along together like sticks on a stream. Rabbit turns on the radio. After



a hum a beautiful Negress sings, "Without a song, the dahay would nehever end, without a song." Rabbit wishes for a cigarette to go with his cleaned-out feeling inside and remembers he gave up smoking and feels cleaner still. He slumps on down the twilight pike lefthanded. (Updike 1996: 22)

Det me kan merka oss her er avstanden mellom den Rabbit på mange måtar kunne tenkja seg å vera, ein tøffing med skinnjakke og sigarett i munnvika, og den han reint faktisk er. Han overser eit stopp-skilt og køyrer litt for fort. Han skruer på radioen og fossar ut av byen som han aldri meir vil sjå att. Men når ønsket om sigaretten gjer seg gjeldande ser me at verkelegheita er på plass, og at Rabbit ikkje er ein Bruce Springsteen-helt av typen frå "Thunder Road", ein som når som helst kan finna på å ropa triumferande: "It's a town full of losers, I'm pullin' outta here to win!".<sup>13</sup> Og det er på den måten Jack liknar både Herzog og Rabbit; dei er ikkje drapsmenn, boksarar eller generelle "badass"-typar, men intellektuelle, professorar og bilseljarar, som når alt kjem til alt har beina godt planta på jorda. Alle desse hovudpersonane kan lesast som fine døme på kva Frye meiner når han seier at den heroiske helten har forsvunne i det ironiske mythos, og at det heller vert fokusert på dei menneskelege sidene.

Likevel må det seiast at Jack byrjar drapsforsøket sitt bra, og det ser også ut som om han verkeleg opplever ei kjensle som kan liknast med boksaren eller tyrefektaren sine erfaringar: "I sensed I was part of a network of structures and channels. I was moving closer to things in their actual state as I approached a violence, a smashing intensity. Water fell in drops, surfaces gleamed." (WN: 305). Det ser ut til at Jack får ei intens sanseoppleving, at sanseorgana hans vert skjerpa. Leonard Wilcox har ei god lesing av denne episoden i artikkelen "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative", og argumenterer for at scena er ein pastisj over ein eksistensielle epifani:

---

<sup>13</sup> Tekstlinja er frå "Thunder Road", opningssporet på Springsteen si plate *Born To Run*, Columbia 1975.

When he goes to the seedy motel where Mink is living, there is a strong sense of the utter provisionality and freedom which characterizes Gladney's actions: he proceeds by instinct, continually updating his plans. Like Meursault in *L'Étranger*, who experiences a sensory epiphany – an amplified awareness of the play of sunlight and the sounds of water just before he commits his act of violence, Gladney experiences an intensity of sensation as he enters Mink's room (...) Like Roquentin, who has a visionary moment in *La Nausée*, Gladney experiences with almost hallucinatory intensity the essential pulsating "thusness" of reality, and in so doing believes himself to be experiencing an unmediated vision of pure existence. (Wilcox 2000: 202)

Men etterkvart tek parodien overhand, eller som Wilcox seier det: "(...) these observations of an intensified reality rapidly descend into ludicrous banality, and rather than an epiphany of identity, Gladney undergoes a farcial loss of self." (Wilcox 2000: 203). Det kan me vera einige i, for her ser me at det tippar over:

I continued to advance in consciousness. Things glowed, a secret life rising out of them. Water struck the roof in elongated orbs, splashing drams. I knew for the first time what rain really was. I knew what wet was. I understood the neurochemistry of my brain, the meaning of dreams (the waste material of premonitions). Great stuff everywhere, racing through the room, racing slowly. I was a Buddhist, a Jain, a Duck River Baptist. (WN: 310)

Men heller enn å snakka om pastisj vil eg fasthalda fokuset på Frye sin ironi og komedie. Det er nemleg slik at strukturen me såg i "The Airborne Toxic Event", som me slo fast var ironisk, også lar seg påvisa i drapsforsøket i kapittel 39. Jack klarar nemleg ikkje å drepa Willie Mink, og i tillegg presterer han sjølv å verta skutt i handa av sitt eige offer. Intensiteten og spenninga byggjer seg gradvis opp, men der klimakset "burde" ha komme, der Jack (i følgje logikken i ein spenningsroman) burde ha gjort slutt på fienden sin, vert det berre rot. Også støyen oppfører seg slik, den fungerer intensiverande og skapar ei påtrengande kjensle av noko uhyggeleg. La oss sjå litt på korleis denne støyen artar seg:

I heard a noise, faint, monotonous, white. (WN: 306).

White noise everywhere. (WN: 310).

The intensity of the noise in the room was the same at all frequencies. Sound all around. (WN: 312).

His face appeared at the end of the white room, a white buzz, the inner surface of a sphere. (WN: 312).

I fired the gun, the weapon, the pistol, the firearm, the automatic. The sound snowballed in the white room, adding on reflected waves. I watched blood squirt from the victim's midsection. A delicate arc. I marvelled at the rich color, sensed the color-causing action of nonnucleated cells. The flow diminished to a trickle, spread across the tile floor. I saw beyond words. I knew what red was, saw it in terms of dominant wavelength, luminance, purity. Mink's pain was beautiful, intense. (WN: 312).

Her opptretr ikkje støyen i form av alarmer og sirener, men som ein slags lysande, elektrisk vibrasjon, noko trykkande som dirrar i lufta. Det er også interessant å merka seg at støyen for andre gong vert kalla kvit fleire gonger etterkvarandre (fyrste gong er i Jack og Babette sin diskusjon om død og støy på s. 198). For kva er eigentleg kvit støy? Me hugsar at den tekniske definisjonen forklarte kvit støy som eit stokastisk signal som oppviser konstant energitettleik i spekteret, noko som gjer at energien innanfor ei gitt bandbreidde derfor er ein konstant. Poenget mitt med å ta med denne litt uforståelege forklaringa er å gi eit inntrykk av intensiteten, dette at det er støy på alle frekvensar samstundes. I romanen *White Noise* er ikkje den kvite støyen så enkel å samanfatta i ein definisjon. Hittil har me assosiert støyen med liv og stillheita med død. Er det, når romanen no går mot slutten, framleis slik? For å nærma oss eit svar på det spørsmålet vil me i neste kapittel også sjå nærmare på korleis det kvite trer fram i romanen, og kva rolle det spelar på ein symbolsk eller biletleg måte.

Støyen si tyding, og spesielt den kvite støyen, heng derfor framleis litt i lause lufta, men eg vil likevel konkludera med at Jack sitt drapsforsøk på Willie Mink må lesast ironisk, eller som ein ironisk komedie. Etter at skudda har falle, skjer det ikkje noko verkeleg avgjerande. Jack dreg rett nok med seg Willie Mink til eit sjukehus drive av tyske nonner, der me nok ein gong får eit underhaldande og komisk døme på den absurde simulacra-verda me finn i *White Noise*: Nonnene trur nemleg ikkje på gud. I tillegg opplever Jack endå ein liksom-epifani då ei av nonnene mistar kontrollen på temperamentet sitt, og skjeller han ut på tysk. Likevel har verda på merkeleg vis komme tilbake til sin vanlege tilstand, og det heile verkar nesten for enkelt:

The drive home was uneventful. I left the car in Stover's driveway. The rear seat was covered with blood. There was blood on the steering wheel, more blood on the dashboard and door handles. The scientific study of the cultural behavior and development of man. Anthropology.

I went upstairs and watched the kids a while. All asleep, fumbling through their dreams, eyes rapidly moving beneath closed lids. I got into bed next to Babette, fully dressed except for my shoes, somehow knowing she wouldn't think it strange. But my mind kept racing, I couldn't sleep. After a while I went down to the kitchen to sit with a cup of coffee, feel the pain in my wrist, the heightened pulse.

There was nothing to do but wait for the next sunset, when the sky would ring like bronze. (WN: 320-321)

Kvar er ettertanken eller refleksjonen? Den kjensla Frye snakka om, at det absurde slår tilbake etter at me har lese ironisk litteratur, finn me her. Også skildringa hans av at det opnar seg opp ein ørken av fånytte, og at me trass humoren og det komiske har ei kjensle av mareritt og nært slektskap til noko demonisk, verkar plausibel å minna om. Det er også freistande å sitera denne definisjonen: "*Sparagmos*, or the sense that heroism and effective action are absent, disorganized or foredoomed to defeat, and that confusion and anarchy reign over the world, is the archetypal theme of irony and satire." (Frye 2000: 192). Den eksistensielle helten som Jack ei lita stund prøvde å verta, er borte, og slo heller aldri ut i full blomst. Tilbake står den "all too human" Jack Gladney, midt i ei absurd og usikker verd der all fast grunn ser ut til å vera borte.

## 5. DET KVITE – Kvit STØY OG Kvit STILLHEIT

Om tittelen på eit diktverk er av avgjerande tyding for korleis det skal forståast, og kva meining det gir, er det delte meiningar om. Ein kan til og med spørja seg om tittelen bør eller kan sjåast på som ein del av verket.<sup>14</sup> Noko eintydig svar finst ikkje, og mi meining er at relevansen kan variera frå verk til verk. Når det gjeld *White Noise* hadde DeLillo lenge planar om å kalla romanen *Panasonic*, noko som viser oss at lydaspektet ved tittelen ikkje er tilfeldig. I løpet av dette kapitlet vonar eg å visa at dei to orda ”kvit” og ”støy” heller ikkje er tilfeldig samansett, og at det er ein paradoksal tittel med eit lag av tydingar som går utover den tekniske termen. Til no har eg brukt mykje energi på å forstå støyen, og det kvite har dermed havna litt i bakleksa. I det følgjande skal eg bøta på dette ved å gå nærmare inn på korleis det kvite står i relasjon til støyen og stillheita, og eg vil i samband med det trekkja nokre komparative linjer til dei i utgangspunktet nokså ulike forfattarane Herman Melville, James Joyce og D.H. Lawrence.

### 5.1 Gravplass, snø og is

På veg heim frå flyplassen, etter å køyrt dottera Bree dit, tek Jack ein nokså overraskande avstikkar til ein gammal kyrkjegard. Det verkar lite motivert, slik så mange av episodane i ”Waves and Radiation”, og han seier ikkje noko om kvifor han stoppar der. Men om Jack ikkje gir oss ei forklaring på kvifor han vitjar kyrkjegarden, resulterer det iallfall i ein episode som er interessant i vår samanheng. Scena utmerkjer seg nemleg som den kanskje stillaste i heile romanen, og i tillegg spelar det kvite ei symbolsk rolle. Eg vel å sitera scena i sin heilskap:

---

<sup>14</sup> Erling Aadland stiller slike spørsmål i essayet ”Hvem setter tittelen på et diktverk?”, og seier: ”Det bør ikke være uheort for noen at det store grosset av modernistiske dikt som f.eks. heter ”Forsøk” eller ”Arabesk” like gjerne kunne hett ”Galakse”, ”Entropi”, ”Redundans”, ”Gele i håret til Audrey Hepburn”, ”Picasso banger en studine fra Dresden på et toalett i Bordaux” – eller hva som helst.” (Aadland 2006: 104-105).

On the way back from the airport, I got off the expressway at the river road and parked the car at the edge of the woods. I walked up a steep path. There was an old picket fence with a sign.

#### THE OLD BURYING GROUND Blacksmith Village

The headstones were small, tilted, pockmarked, spotted with fungus or moss, the names and dates barely legible. The ground was hard, with patches of ice. I walked among the stones, taking off my gloves to touch the rough marble. Embedded in the dirt before one of the markers was a narrow vase containing three small American flags, the only sign that someone had preceded me to this place in this century. I was able to make out some of the names, great strong simple names, suggesting a moral rigor. I stood and listened.

I was beyond the traffic noise, the intermittent stir of factories across the river. So at least in this they'd been correct, placing the graveyard here, a silence that had stood its ground. The air had a bite. I breathed deeply, remained in one spot, waiting to feel the peace that is supposed to descend upon the dead, waiting to see the light that hangs above the fields of the landscapist's lament.

I stood there, listening. The wind blew snow from the branches. Snow blew out of the woods in eddies and sweeping gusts. I raised my collar, put my gloves back on. When the air was still again, I walked among the stones, trying to read the names and dates, adjusting the flags to make them swing free. Then I stood and listened.

The power of the dead is that we think they see us all the time. The dead have a presence. Is there a level of energy composed solely of the dead? They are also in the ground, of course, asleep and crumbling. Perhaps we are what they dream.

May the days be aimless. Let the seasons drift. Do not advance the action according to a plan. (WN: 97-98)

Kva vil det seia at Jack er bortanfor støyen? Dersom me skal halda oss til framstillinga av støy og stillheit som eg hittil har gjort, vil det seia at han på det metaforiske nivået er nærmare døden enn livet. Og sidan han er på ein gravplass verkar det både logisk og fornuftig. Nok ein indikator på ein slik lese måte er snøen og isen, som vinden blæs omkring. Det kvite er ikkje påfallande, men ser me nøye etter er det der. Isen og snøen, det vil seia det kvite, koplar seg opp til ein symbolikk som krinsar rundt døden, akkurat som stillheita. Jack må trekkja opp kragen og ta på seg hanskanane for å halda kulda ute. Han må også ty til ei bøn for å unngå framdrift og plot. Å seia at Jack opplever ei ro her er dermed vanskeleg. Den landlege og kanskje i utgangspunktet idylliske gravplassen, bortanfor motorstøyen, er dermed eit av døma frå romanen der det kvite vert sett i nær samanheng til stillheita, og dermed også døden.

I denne scena får det kvite uunngåeleg ein direkte link til dei døde, i og med at det heile føregår på ein gravplass. Men det finst også andre døme på denne koplinga, og det fremste finn me i episoden der Jack forvekslar svigerfaren Vernon Dickey med Døden sjølv. Der er samanlikninga heilt eksplisitt, men sidan me allereie har diskutert den episoden i delkapittel 4.3 let me den liggja, og går heller vidare til å sjå på korleis dei eldre innbyggjarane i Blacksmith reagerer på eit vervarsel:

The other excitement was the snow. Heavy snow predicted, later today or tonight. (...) Snow watch, said the forecasters. Snow alert. Snowplows. Snow mixed with sleet and freezing rain. It was already snowing in the west. It was already moving to the east. They gripped this news like a pygmy skull. Snow showers. Snow flurries. Snow warnings. Driving snow. Blowing snow. Deep and drifting snow. Accumulations, devastations. The old people shopped in a panic. When TV didn't fill them with rage, it scared them half to death. They whispered to each other in the checkout lines (...). (WN: 167 - 168)

Det kvite tek nok ein gong form som snø, noko dei eldre opplever som skummelt og farleg. Vervarslinga på fjernsynet skapar nesten panikk blant dei eldre, og snøen vert ein livsfarleg, kvit trussel. Me kan også merka oss at dei ikkje snakkar høgt om denne frykta, men kviskrar stille til kvarandre.

Det siste utdraget eg har tenkt å visa i denne samanhengen finn me etter at Jack har vore til undersøking på den medisinske klinikken, "Autumn Harvest Farm". Etter gifteksponeringa måtte han nemleg gjennomgå nokre testar, men heile klinikkbesøket har ein absurd komikk over seg, og Jack vert ikkje mykje klokare av det. Det siste som skjer er at han får ein forseгла konvolutt med testresultata, og denne formaninga: "Good. The last thing I'm supposed to tell you is take the envelope to your doctor. Your doctor knows the symbols." (WN: 280 – 281). Undersøkinga fører ikkje til ei klargjering av situasjonen, berre ei utsetjing, og Jack sin angst vert heller forsterka enn dempa. Om han ikkje gjorde det før, trur han iallfall no at gifta han har fått i seg vil få fatale konsekvensar, og same kveld vandrar han uroleg rundt i gatene i

Blacksmith. Det som då skjer er at han ser for seg ein telefonsamtale mellom eit barnebarn og besteforeldra, ein kan nesten vera frista til å kalla det eit syn eller visjon, hadde det ikkje vore for at det er eit lydleg fenomen. Altså ser han det ikkje for seg, men høyrer det. På sett og vis er det som om Jack snappar opp radiosignal, eller telefonsignal, og ”overhøyrer” ein samtale:

That night I walked the streets of Blacksmith. The glow of blue-eyed TVs. The voices on the touch-tone phones. Far away the carrier waves modulate into audible signals. It is the voice of their grandson, the growing boy whose face appears in the snapshots set around the phone. Joy rushes to their eyes but it is misted over, infused with a sad and complex knowing. What is the youngster saying to them? His wretched complexion makes him unhappy? He wants to leave school and work full-time at Foodland, bagging groceries? He tells them he *likes* to bag groceries. It is the one thing in life he finds satisfying. Put the gallon jugs in first, square off the six-packs, double-bag the heavy merch. He does it well, he has the knack, he sees the items arranged in the bag before he touches a thing. It's like Zen, grampa. I snap out two bags, fit one inside the other. Don't bruise the fruit, watch the eggs, put the ice cream in a freezer bag. A thousand people pass me every day but no one ever sees me. I like it, gramma, it's totally unthreatening, it's how I want to spend my life. And so they listen sadly, loving him all the more, their faces pressed against the sleek Trimline, the white Princess in the bedroom, the plain brown Rotary in granddad's paneled basement hideaway. The old gentleman runs a hand through his thatch of white hair, the woman holds her folded specs against her face. Clouds race across the westering moon, the seasons change in somber montage, going deeper into winter stillness, a landscape of silence and ice.

Your doctor knows the symbols. (WN: 281)

Utdraget byrjar som eit slags stillferdig støyparti i Jack sitt indre, og sluttar med eit stille og kvitt bilete av eit vinterlandskap. Fyrst får me eit lite innblikk i eit anna liv, guten som pakkar matvarene i posar for folk, han som ingen legg merke til. Innblikket er vemodig, men samstundes er det fullt av håp: Gutan likar jobben sin, han er nøgd med å ha funne sin plass. Besteforeldra er kanskje litt skuffa, men likevel fulle av kjærleik. Biletet me får av besteforeldra og barnebarnet som snakkar saman på telefonen er fyrst og fremst veldig menneskeleg og levande, og det er fyrst dei siste setningane som rokkar ved det. Den gamle mannen dreg handa gjennom det kvite håret – og som hjå Vernon Dickey kan det lesast som eit teikn på forfall og resignasjon. Deretter dukkar også vinteren opp, med kulde, is og stillheit, dei kalde og kvite konnotasjonane til døden.



Månen som går vestover, skyene som flyk forbi og årstidene som skiftar kan minna om typiske *memento mori*. Rett nok er ikkje månen eit enkelt dødssymbol, sidan den på grunn av det sykliske elementet ofte kan ha å gjera med både liv og død. Det same sykliske elementet har sjølvstendig også årstidene, som uunngåeleg går mot vinter og det stille, mot "a landscape of silence and ice." Men eit slik landskap av stillheit og is står likevel heilt stille, det er fastfrosset, dødt og kvitt. Jack er livredd for å dø, for å stoppa opp, så han vandrar gatelangs i Blacksmith, heilt overlatt til andre som kan tolka og forstå symbola hans; i dette tilfellet doktoren, eller om ein vil dra perspektivet endå ein instans ut: lesaren.

Det kvite opptrer, som me har sett, ofte i form av snø og is, og det er nært forbunde med stillheit. I tillegg merkar me oss også at Vernon Dickey, av Jack i nokre augneblinkar oppfatta som Døden, skapte ei nær tilknytning mellom døden og det kvite. Det skulle altså vera nok empirisk material til å byggja opp under påstanden om at ikkje berre stillheita, men også det kvite, inngår i ein symbolikk som krinsar rundt døden. Likevel trur eg det vil gi tolkinga mi ein større horisont dersom me gir den veldig konsentrerte nærlesinga ein liten pause, og vrir blikket over mot tre andre verk frå to andre litterære periodar.

## **5.2 "The Dead": Kvit stillheit og død I**

James Joyce er ein forfattar DeLillo sjølv har nemnt som eit av førebileta sine, men dei to vert sjeldan samanlikna, noko som eigentleg ikkje er så rart. Joyce vert jo sett på som ein av dei største modernistiske forfattarane, medan DeLillo, same korleis ein vrir og vender på det, representerer ein form for postmodernisme. Likevel er det nok ingen grunn til å overdriva skilnadene, og i det følgjande skal me sjå litt på korleis symbolbruken til Joyce og DeLillo, iallfall i akkurat dette dømet, er påfallande lik.

Novellesamlinga *Dubliners* kom ut i 1914, og det er den avsluttande novella ”The Dead” me no skal kasta eit samanliknande blikk på. Meininga er ikkje å presentera ein analyse av novella her, det har me ikkje plass og tid til, men ganske enkelt visa korleis det i slutten vert skissert opp eit bilete – kanskje ein epifani – som sameiner snø, det kvite, stillheit og død. Veldig kort fortalt er situasjonen i novella den at hovudpersonen Gabriel returnerer til hotellrommet etter eit middagsselskap. Med seg har han kona Gretta som fortel om eit forhold ho hadde før ho møtte Gabriel, eit forhold ho til no ikkje har nemnt for han. Mannen ho som jente var forelska i, Michael Furey, vart sjuk og døydde då dei var unge, og Gretta er overtydd om at han døydde for hennar skuld. Like etter at ho har fortalt alt dette til Gabriel, sovnar ho. Forteljinga gjer sterkt inntrykk på Gabriel, og han opplever eit slags ”møte” med den døde Michael, han ser han for seg omtrent på same måte som Jack ”ser for seg” guten som pakkar varer på supermarknaden. Epifanien, og dermed også novella, sluttar slik:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (Joyce 2000: 225)

Her ser me tydeleg korleis snøen, det kvite, vert samanstillt med død. Snøen legg seg som ei hinne av tomheit, den fjernar alle spor. Og akkurat som på gravplassen i *White Noise* er det veldig stille. Det er rett nok ikkje heilt stille, snøflaka lagar ein viss lyd mot vindauget til Gabriel, men den er veldig svak: ”(...) falling softly (...) softly falling (...), og ”(...) falling faintly (...) faintly falling (...)”. Å reisa vestover vil ikkje hjelpa Gabriel å sleppa unna snøen,

sidan den fell over heile Irland. Og akkurat som at det er umogeleg å sleppa unna snøen, som legg seg over både levande og døde, er det også umogeleg å sleppa unna døden.

Det som fyrst, og heilt tilfeldig, gjorde meg merksam på at det kunne vera interessant å setja Joyce sin ”snøvisjon” og DeLillo si framstillinga av stillheita og det kvite opp mot kvarandre, er denne setninga som eg også tidlegare har sitert: ”Clouds race across the westering moon, the seasons change in somber montage, going deeper into winter stillness, a landscape of silence and ice.” (WN: 281). Landskapet som avsluttar ”The Dead” er nettopp eit slikt ”landscape of silence and ice” som får hovudpersonen Gabriel til å innsjå kor åleine og forgjengeleg han er. Poenget mitt med denne lille avstikkaren er ikkje å slå fast at snø, is, vinter og stillheit i ytterste konsekvens alltid må stå for død, men heller å visa at det akkurat her er så stor likskap i symbolbruken at det kan trekkjast inn i tolkinga.

### **5.3 *Women in Love*: Kvit stillheit og død II**

Også min andre avstikkar fører meg til modernismen, nærmare bestemt D.H. Lawrence sin roman *Women in Love* frå 1920. Akkurat som handsaminga mi av ”The Dead” vil heller ikkje dette verta ein utdjupande analyse, men meir eit lite sideblikk. Eg vil heller ikkje kommentera heile romanen, men gå rett til det nest siste kapitlet, ”Snowed Up”.

*Women in Love* har to par i hovudrollene, Gudrun Brangwen og Gerald Crich, og søstera Ursula Brangwen og hennar kavalier Rupert Birkin. I ”Snowed Up” er dei på ferie i Tyrol, men Ursula og Birkin reiser etter ei stund bort, og forlet Gudrun og Gerald der åleine. Forholdet deira har mot slutten av romanen tatt ei litt lei vending, og det heile toppar seg då Gerald flyktar i sinne opp i fjella etter nesten å ha drepe Gudrun. Dagen etter vert han funne

ihelfrosen. I dette sitatet går me inn der han famlar seg oppover fjellsida, rett etter at han har stukke av:

Gerald stumbled on up the slope of snow, in the bluish darkness, always climbing, always unconsciously climbing, weary though he was. On his left was a steep slope with black rocks and fallen masses of rock and veins of snow slashing in and about the blackness of rock, veins of snow slashing vaguely in and about the blackness of rock. Yet there was no sound, all this made no noise. (Lawrence 2000: 472)

På veg inn i sin eigen død i snøen er det heilt stille, ingen støy. Og, sjølv om det er skumring og snart mørkt, kontrasterer dei svarte steinane også det elles kvite snølandskapet. I dette landskapet, "a landscape of silence and ice", døyr altså Gerald. Dagen etter vert han funne, og den døde Gerald Crich er eit skremmande syn, særleg for kameraten Rupert Birkin som saman med Ursula kjem for å slutta seg til Gudrun. Han har nemleg vorte til noko som kan minna om ein is-skulptur, eit faststivna og stilisert lik med klare metakunstneriske implikasjonar:

Birkin went again to Gerald. He had loved him. And yet he felt chiefly disgust at the inert body lying there. It was so inert, so coldly dead, a carcass, Birkin's bowels seemed to turn to ice. He had to stand and look at the frozen dead body that had been Gerald.

It was the frozen carcass of a dead male. Birkin remembered a rabbit which he had once found frozen like a board on the snow. It had been rigid like a dried board when he picked it up. And now this was Gerald, stiff as a board, curled up as if for sleep, yet with the horrible hardness somehow evident. It filled him with horror. The room must be made warm, the body must be thawed. The limbs would break like glass or like wood if they had to be straightened. (Lawrence 2000: 477)

Synet av den stivfrosne Gerald gjer eit sterkt inntrykk, og som me ser er også stillheita med på å karakterisera den døde: "In the short blond moustache the life-breath was frozen into a block of ice, beneath the silent nostril." (Lawrence 2000: 477). Når Rupert går for nok ein gong å sjå på staden der det heile skjedde, vert dagen skildra slik: "It was a grey day, the third day of silence and stillness. All was white, icy, pallid, save for the scoring of black rocks (...)." (Lawrence 2000: 478). Dagen er grå og stille, men omgjevnadene er også kvite og bleike. Og for ein siste gong kan me sjå korleis det kvite, det stille og det kalde vert knytt saman med døden på ein slåande måte: "Ursula stood aside watching the living man stare at the frozen

face of the dead man. Both faces were unmoved and unmoving. The candle-flames flickered in the frozen air, in the intense silence.” (Lawrence 2000: 480).

Kva vil då dette seia oss? For det fyrste kan me slå fast at koplinga mellom det kvite, då særleg representert ved is, snø og vinter, og døden ikkje er noko nytt i litteraturen. Heller ikkje er det uvanleg at stillheit og død inngår i ein slik symbolbruk. Det er også mogeleg å seia, om enn veldig forsiktig, at det på enkelte måtar kanskje ikkje er eit så stort sprang mellom modernismen og postmodernismen som ein ofte trur. Biletbruken er sjølvsagt ikkje heilt identisk, men som me har sett i desse to døma har den ei rekkje likskapar, og me kan slå fast at kvit stillheit ofte har å gjera med dødstematikk. Eit spørsmål som då står att er korleis den kvite støyen skal forståast, men det kjem me tilbake til.

#### **5.4 *Moby Dick*: “The Whiteness of the Whale”**

Den suverent mest kjente framstillinga av det kvite, iallfall i amerikansk litteratur, finn me likevel i *Moby Dick*, Herman Melville sin svært så klassiske roman frå 1851. Som i tilfellet Joyce og Lawrence kan me ikkje gå veldig detaljert til verks, men me kan sjå litt på kapitlet ”The Whiteness of the Whale.”

Det er fyrstepersonsforteljaren i romanen, Ishmael, som fører ordet, og kjem med sine tankar om ulike tilsynekomstar av det kvite, og kva kjensler det vekkjer i menneska. Etter å ha fått hyre på kvalskuta *Pequod* viser det seg at Ishmael og resten av mannskapet ikkje er ute på vanleg kvalfangst, men at det heile er eit hevntokt i regi av den meir og meir forrykte kaptein Ahab. Målet for jakta er den kvite kvalen Moby Dick, som ein gong beit den eine foten av Ahab. Kapitlet me skal sjå på i denne samanhengen, ”The Whiteness of the Whale”, byrjar slik:

What the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.

Aside from those more obvious considerations touching Moby Dick, which could not but occasionally awaken in any man's soul some alarm, there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him, which at times by its intensity completely overpowered all the rest; and yet so mystical and well nigh ineffable was it, that I almost despair of putting it in a comprehensible form. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. But how can I explain myself here; and yet, in some dim, random way, explain myself I must, else all these chapters might be naught. (Melville 1998: 168)

At Moby Dick er ein stor og truande kval er skummelt nok i seg sjølv, men at han i tillegg er ein kvit og sjeldan albinokval, tilfører ein ekstra dimensjon frykt. I følge Ishmael knyter det seg nemleg ei vag og namnlaus frykt til det kvite, sjølv om det også, som han seier, ofte er slik at "(...) whiteness refiningly enhances beauty (...)." (Melville 1998: 168). Han kjem deretter med mange døme på korleis det kvite også kan fungera som symbol for det vakre, det edle og det glade, som til dømes at ein kvit stein var teikn på ein munter dag for romerane, men slår til slutt fast følgjande:

(...) yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood. This elusive quality it is, which causes the thought of whiteness, when divorced from more kindly associations, and coupled with any object terrible in itself, to heighten that terror to the furthest bounds. (Melville 1998: 169)

Me merkar oss at det er noko unsleppande over det kvite, noko som altså ikkje er lett å setja fingeren på. Og vert det kvite plassert saman med objekt som i seg sjølv er skremmande, då verkar denne unsleppande kvaliteten som ein forsterkar av frykta. Verdt å merka seg er også dobbelheita i det kvite. Her kjem det fram i skildringa av "the White Steed of the Prairies", ein slags mytisk hest i indiansk tradisjon:

Nor can it be questioned from what stands on legendary record of this noble horse, that it was his spiritual whiteness chiefly, which so clothed him with divineness; and that this divineness had that in it which, though commanding worship, at the same time enforced a certain nameless terror. (Melville 1998: 171)

På same tid som det kvite gir hesten ein gudommeleg kvalitet, tvingar det også fram den namnlause frykta. At det er vanskeleg å setja ord på dette ser me nok eit døme på her: "Therefore in his other moods, symbolize whatever grand or gracious thing he will by whiteness, no man can deny that in its profoundest idealized significance it calls up a peculiar apparition to the soul." (Melville 1998: 172). På same tid kan det kvite altså vera det kanskje sterkaste symbolet for spirituelle ting, og det som intensiverer forferdelege og rystande fenomen. Det er vanskeleg å setja ord på, det er "namnlaust" og det er særeigent eller merkeleg. Kvitheita si skremmande og ambivalente kvalitet er eit av aspekta (sjølv sagt saman med den grenselaust fascinerande Ahab, m.m) ved romanen *Moby Dick* som får lesaren til å "kjenna seg framand heime", noko Harold Bloom i ein ofte sitert passasje seier er eit kjenneteikn på stor og kanonisk litteratur: "When you read a canonical work for a first time you encounter a stranger, an uncanny startlement rather than a fulfillment of expectations." (Bloom 1995: 3). Det alle store verk har felles er nemleg "(...) their uncanniness, their ability to make you feel strange at home. (Bloom 1995: 3).

Sjølv om både Joyce og Lawrence sine skildringar av kvitheit er alt anna enn enkle, og sjølv sagt lar seg lesast på ulike måtar, trur eg det gir meining i å peika på at det i Melville si framstilling er ein mykje større ambivalens. I "The Dead" og *Women in Love* er det vanskeleg å ikkje lesa det kvite og det stille inn i ein dødssymbolikk. Ein kan seia det same om *Moby Dick*, men i tillegg vert det kvite utstyrt med ei dobbelheit som gir det eit skjær av uvisse og mystikk som overgår dei to modernistane i tydingsmangfald. Korleis dette heng saman med *White Noise*, og om Bloom si uhygge og kjensle av å kjenna seg framand heime også kan sporast her, kjem me tilbake til etterkvart.

## 5.5 Kvit stillheit vs. kvit støy – og Richard Rorty sin ironi

La oss rekapitulera litt: Me har sett korleis støy og stillheit er to krefter som i romanen er avhengige av kvarandre, og som saman uttrykkjer eit slags binært par der støyen står for liv og stillheita død. Vidare har det vorte klart at *White Noise* ser ut til å passa inn i Northrop Frye si skildring av den ironiske litteraturen, og at dei ironiske og komiske elementa, akkurat som støyen, motset seg resignasjon, stillstand og død. Romantittelen sitt andre ord, kvit, kan også setjast i samanheng med dødstematikken slik den viser seg i symbolikken rundt snø, is, vinter og stillheit, noko me i dei tre delkapitla om Joyce, Lawrence og Melville såg det er tradisjon for. Til no har lesinga mi av romanen vore nokså koherent. Men det dukkar opp eit problem når me spør oss korleis tittelen skal forståast – samansetjinga av støyen og det kvite? Og kva skal me seia når Jack i det nest siste kapitlet observerer nettopp ein slik kvit støy i det han er i ferd med å utføra det planlagte drapet på Willie Mink: "I heard a noise, faint, monotonous, white." (WN: 306).

### 5.5.1 *Contingency, Irony, and Solidarity*

Eg trur det er mogeleg å seia at ironien, som har vore der gjennom heile romanen, forsterkar seg i denne avsluttande fasen. Som eg var inne på tidlegare, og som Leonard Wilcox også merka seg, er heile scena med drapsforsøket ein ironisk parodi på eit utal thrillerar, og eksistensialistiske heltar som Norman Mailer og Albert Camus, i tillegg til Raymond Chandler sin hardkokte detektiv Philip Marlowe, kastar heilt klart skuggar over dette partiet.<sup>15</sup> Det som gjer at ironien vert sterkare, eller dratt lengre, har med dikotomien støy-stillheit å gjera. Stabiliteten byrjar nemleg å slå sprekkar, for det er ikkje lenger klart at støy er det same som liv, og at stillheita står for død. Og ein av måtane dette vert gjort på, er å eksplisitt kopla saman tittelen sine to ord, slik som i sitatet ovanfor. Det kvite har gått frå å vera assosiert med

---

<sup>15</sup> Det er til dømes ikkje vanskeleg å sjå for seg Marlowe tenkja denne tanken: "It occurred to me that I did not have to knock. The door would be open." (WN: 305)



stillheita, til å vera ein spesiell type støy, ein *kvit støy*. Og denne kvite støyen ser ut til å ha noko med døden å gjera, slik den kvite stillheita hadde det tidlegare. Samstundes har den også eit element av liv og vitalitet over seg, for Jack kjenner seg utan tvil, parodi eller ikkje, uvanleg levande i augneblinkane før han skyt Mink. Kvifor oppstår denne paradoksale dreininga i bileta si meining? Eg trur me kan finna iallfall eitt mogeleg svar dersom me får litt hjelp av filosofen Richard Rorty og ironiomgrepet han utviklar i boka *Contingency, Irony, and Solidarity*.

Eit sentralt omgrep som då må presenterast er ”final vocabulary”, som me på norsk kan kalla ”endeleg vokabular”:

All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story of our lives. I shall call these words a person’s “final vocabulary.” (Rorty 1989: 73)

Eit endeleg vokabular er endeleg på den måten at dersom det vert sådd tvil om orda, har ikkje den som brukar desse orda anna enn sirkulær argumentasjon å søkja tilflukt til. Orda som utgjer det endelege vokabularet er så langt han kan gå med språket, og bortanfor der finst det berre hjelpelaus passivitet eller maktbruk. For å kalla seg ein ironikar er ein nøydd til å ha ein grunnleggjande tvil i høve til endelege vokabular, noko me ser i dei tre krava som Rorty stiller:

(1) She has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses, because she has been impressed by other vocabularies, vocabularies taken as final by people or books she has encountered; (2) she realizes that argument phrased in her present vocabulary can neither underwrite nor dissolve these doubts; (3) insofar as she philosophizes about her situation, she does not think that her vocabulary is closer to reality than others, that it is in touch with a power not herself. Ironists who are inclined to philosophize see the choice between vocabularies as made neither within a neutral and universal metavocabulary nor by an attempt to fight one’s way past appearances to the real, but simply by playing the new off against the old. (Rorty 1989: 73)

Ein slik ironikar trur dermed ikkje på at det finst universelle storleikar som “sanning”, “fornuft” m.m., og at ein dermed ikkje kan komma nærmare slike kategoriar i korkje litteraturen eller vitskapen. Det som derimot heile tida skjer er at ting vert ”redescribed”, dei vert skildra på nytt, og slik oppstår det heile tida nye endelege vokabular. Ironikarane har innsett at alt kan sjåast på som godt eller dårleg ganske enkelt ved at det vert skildra på nytt, og dei er ikkje villige til å formulera kriterium for å velja mellom ulike endelege vokabular. Dette fører til at dei endar opp i ein såkalla ”meta-stable” posisjon:

(...) never quite able to take themselves seriously because always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves. (Rorty 1989: 73-74)

I *White Noise* ligg det ei slik uvisse og skjørheit i botnen av alt som vert sagt. Dersom eg har rett i at støyen og stillheita kan sjåast på som nokså stabile meningsstrukturar i dei fyrste delane av romanen, og det trur eg ein kan, er det som om det i det nest siste kapitlet snik seg inn ein angst: Er det verkeleg mogeleg å oppretthalda denne inndelinga av støy og stillheit som to motsette krefter? Er ikkje det for lettvent? Romanen svarar sjølv på desse spørsmåla ved å klussa til dikotomien, ved å kopla saman ”støy” og ”det kvite”.

Me kan derfor, iallfall for ei stund, leggja til sides den tekniske og for ikkje-fagfolk nokså uforstålege definisjonen. Det som skjer er at *White Noise* nærmar seg eit endeleg vokabular, men i det dette endelege vokabularet byrjar å festa seg slår også tvilen inn, og ei omskildring finn stad. Frye sitt ironiske mythos var kjenneteikna av det stadig omskiftande, det usikre og tvetydige ved eksistensen. Rorty sin ironikar er slått av den samme uvissa, og den resulterer i ei omskildring. Ved på slutten å spela ut det gamle mot det nye, altså den kvite stillheita mot den kvite støyen, har me ikkje kjempa oss fram til korleis det verkeleg er, kva støyen og

stillheita i romanen verkeleg betyr, men me får ei spenning som vert lada med meining. Trekk me tråden tilbake til Joyce og Lawrence kan me seia at DeLillo har tatt til seg, men også utvikla, deira endelege vokabular. Ved å ta det kvite bort frå stillheita skil han seg frå dei, og klarar å seia noko nytt på ein måte som minner om det Rorty her skriv:

What we want to know is whether to adopt those images [tidlegare forfattarar sine bilete] – to re-create ourselves, in whole or in part, in these people's image. We go about answering the question by experimenting with the vocabularies which these people concocted. We redescribe ourselves, our situation, our past, in those terms and compare the results with alternative redescrptions which use the vocabularies of alternative figures. We ironists hope, by this continual redescription, to make the best selves for ourselves that we can. (Rorty 1989: 79-80)

Slike samanlikningar syslar litteraturvitskapen med. Den "verkelege" meininga kan me ikkje finna, sidan me ikkje har noko anna enn andre språkutsagn å samanlikna med, og som Rorty seier:

(...) there is no answer to a redescription save a re-re-redescription. Since there is nothing beyond vocabularies which serves as a criterion of choice between them, criticism is a matter of looking on this picture and on that, not of comparing both pictures with the original. (Rorty 1989: 80).

Me kan ikkje gå ut av språket vårt og samanlikna det med noko anna, og det endelege vokabularet ein til ei kvar tid kjem opp med er ikkje i stand til å leggja alle andre vokabular døde, det vil aldri verta noko meir enn nok ei omskildring.

Det DeLillo oppnår med å kopla saman dei to motpolane "kvit" og "støy" er, enkelt sagt, at han får plass til både liv og død i eitt bilete. Ein angst for enkle og faststvina løysingar gjer seg gjeldande, og ei radikal nyskildring av dikotomiar som liv-død og støy-stillheit finn stad. Ambivalensen i den kvite støyen liknar dermed på ambivalensen me såg i *Moby Dick*. Kvitheita i "The Whiteness of the Whale" var jo som me hugsar kjenneteikna av dobbelheit, ambivalens, uvisse og mystikk. *White Noise* nærmar seg slik ein type "strangeness" som

minner om den me finn hjå Melville. Dette skal me komma tilbake til i oppsummeringa og konklusjonen.

### 5.5.2 Den kvite støyen

La oss no venda tilbake til *White Noise* og spørsmålet om korleis ein skal forstå samansetjinga av støyen og det kvite. Eg trur som sagt at ein voldsom tvil på det endelege vokabularet har bygd seg opp gjennom heile romanen, for så å kuliminera i scena der Jack freistar å drepa Willie Mink. Der forlet nemleg det kvite den stillheita det til no har vore assosiert med, og finn seg ein ny assosiasjonspartner, støyen. Den kvite støyen, som vert signalisert i romantittelen, og som det også vert gitt eit lite frampeik om i scena der Jack og Babette spekulerer i om døden ikkje er noko anna enn støy, finn her si form. Og slik den kvite stillheita tidlegare var assosiert med døden, er det no den kvite støyen som har fått den eigenskapen. Korleis ser så denne kvite støyen ut, og kva skil den frå støyen me tidlegare har diskutert?

For det fyrste, og dette er eigentleg sjølv sagt, har me kvit støy når *det kvite* slår seg saman med *støy*. I tillegg kan intensitet vera eit stikkord, og dette med støy på alle frekvensar hugsar me frå den tekniske definisjonen. Me kan også dra vekslar på noko eg skreiv i det førre kapitlet, nemleg det at støyen endrar seg i *White Noise* sitt nest siste kapittel: Den opptretr ikkje lenger i form av alarmer eller sirener, men som ein slags lysande, elektrisk vibrasjon, som noko trykkande som dirrar i lufta. Ei scene eg tidlegare har uttrykt vanskar med å forstå på ein tilfredsstillande måte, denne samtalen mellom Jack og Babette, kan kanskje forklarast som eit frampeik på den nye, kvite støyen:

”What if death is nothing but sound?”

“Electrical noise.”

”You hear it forever. Sound all around. How awful.”

”Uniform, white.” (WN: 198)

Rett før Jack går inn i rommet der Willie Mink oppheld seg, legg han også merke til eit skilt der det står: "NU MISH BOOT ZUP KO." (WN: 305). Dette er rett og slett uforståeleg, men likevel ser Jack ein kvalitet i det: "Gibberish but high-quality gibberish." (WN: 305). Han kommenterer det ikkje meir inngåande enn dette, så akkurat kva det er han ser i det må me berre gissa oss til. Mitt tips er at det har med det lydlege i språket å gjera, altså at "NU MISH BOOT ZUP KO" kling på ein måte som Jack set pris på. Dei vislande sh- og z-lydane i kombinasjon med vokalane skapar ein elektrisk, eller statisk, lydleg støy som me kan drista oss til å kalla kvit. Men desse to døma er berre forsmakar, for etterkvart vert det tydelegare at den kvite støyen er noko spesielt.

Sjå til dømes på desse utdraga:

I heard a noise, faint, monotonous, white. (WN: 306)

White noise everywhere. (WN: 310)

The intensity of the noise in the room was the same at all frequencies. Sound all around. (WN: 312)

His face appeared at the end of the white room, a white buzz, the inner surface of a sphere. (WN: 312)

I fired the gun, the weapon, the pistol, the firearm, the automatic. The sound snowballed in the white room, adding on reflected waves. (WN: 312)

Her ser me at måten den kvite støyen vert skildra på har likskapstrekk med den tekniske definisjonen. Den er overalt, og på alle frekvensar. Og i det siste av desse sitata ser me at snøen no ikkje lenger høyrer til det stille, men til det drønnande pistolsmellet. Nærmare ein

faktisk død enn dette kaoset av kvit støy kjem ikkje romanen, for det er berre flaks (og sjølv sagt djup ironi<sup>16</sup>) at Mink overlever.

Biverknadene til Dylar er også verdt å ta ein kikk på. For det fyrste har Mink sin langvarige bruk ført til ein noko pussig tilstand som inneber at han har vanskar med å skilja orda frå det dei står for. I praksis vil det seia at når Jack seier ”Falling plane” (WN: 309), trur Mink at han er på eit styrande fly og kryp derfor saman i ”krasj-posisjon”. I tillegg til dette har han også vorte ei slags menneskeleg støykjelde, slik fjernsyn, radio og høgtalaranlegg har fungert tidlegare i romanen. På motellrommet hans står fjernsynet på, men lyden er av, for den produserer Mink sjølv:

“(…) Why are you here, white man?”

“To buy.”

“You are very white, you know that?”

“It’s because I’m dying.”

“This stuff fix you up.”

“I’ll still die.”

“But it won’t matter, which comes to the same thing. Some of these playful dolphins have been equipped with radio transmitters. Their far-flung wanderings may tell us things. (WN: 310)

Dette utdraget byrjar med nok ei samankobling av det kvite og døden (Jack er kvit fordi han skal døy), men endar opp med å visa korleis Mink har tatt over rolla som støyprodusent. Han slengjer rundt seg med setningar utan samanheng, setningar som verkar å vera rive ut frå ulike fjernsyns- eller radioprogram. Så om denne støytypen minner mykje om den me har sett tidlegare, er det likevel ein skilnad, og det er nærleiken til det kvite.

Her har me også å gjera med den skumle, kvite støyen:

---

<sup>16</sup> Etter at Jack sjølv har vorte klarert ut frå sjukehuset spør han korleis det kjem til å gå med Mink, og me får ein av favorittpassasjane mine frå romanen: ”I got my prescription, asked if Willie Mink would be all right. He wouldn’t, at least not for a while. But he wouldn’t die either, which gave him the edge on me.” (WN: 320)

Auditory scraps, tatters, whirling specks. A heightened reality. A denseness that was also a transparency. Surfaces gleamed. Water struck the roof in spherical masses, globules, splashing drams. Close to a violence, close to a death.  
“The pet under stress may need a prescription diet,” he said. (WN: 307)

Medan Jack opplever desse overintense sanseinstrykka kjenner han at han nærmar seg ei fullbyrding av planen, han nærmar seg vald og død, og midt oppe i dette lirer Willie Mink frå seg nok ein frase han har plukka opp. Hadde det ikkje vore for intensiteten, for det voldsomme trykket, og for at Mink sine støyutbrudd kjem rett før han skulle ha vorte drept, ville eg ikkje kalla dette kvit støy. For etter at Mink har fått tak i pistolen og skutt Jack i handa avtek intensiteten, og dermed også den kvite støyen. Den vanlege støyen, derimot, held fram, noko me ser i Mink sin replikk rett etter at han har skutt Jack: ”’And this could represent the leading edge of some warmer air,’ Mink said.” (WN: 313). Etter dette er det som om Jack vaknar frå den merkelege tilstanden han har vore i: ”With the restoration of the normal order of matter and sensation, I felt I was seeing him for the first time as a person. The old human muddles and quirks were set flowing again. Compassion, remorse, mercy.” (WN: 313). Den kvite støyen gir seg, og det same gjer Jack sine overfølsomme sanseinstrykk. Stilen i Jack sitt narrativ er tilbake til normalen, slik den har vore gjennom heile romanen. Når det gjeld handlinga skjer det ikkje så mykje meir. Jack tek ”offeret” sitt med seg til eit sjukehus drive av tyske nonner, og overtyder Mink om at det er han sjølv som har avfyrt skota. Etter ei minneverdig samtale med ei nonne, som ikkje trur på Gud, tek han bilen og køyrer heim. Handlinga hans får ingen synlege konsekvensar, og me sit att, som Frye merka seg, med ei kjensle av absurditet.

Me kan altså lokalisera to typar ironi. Den typen Rorty skriv om kjem til uttrykk gjennom omskiltringa av støyen, gjennom tvilen på det endelege vokabularet. Dei to motpolane i romanen sitt biletspråk slår seg saman, og deler på eigenskapane dei tidlegare har hatt for seg sjølv. Frå *det kvite* fekk støyen med seg eit negativt element, ei uhyggeleg kjensle av død og

destruksjon. Samstundes knekk likevel ikkje støyen sin vitalitet heilt saman, noko me ser i Jack sine særst intense sanseintrykk, sjølv om dei etterkvart vert parodiske. Den kvite støyen kan derfor seiast å vera eit uttrykk for tvilen på at støyen og stillheita kan sjåast på som to motsette krefter, den vert eit paradoksalt og nyskapande symbol som har i seg både liv og død på ein gong. Derfor er det vanskeleg å slå fast kva den står for, og det beste me kan seia om den er at den har noko ambivalent over seg, ei dobbelheit som liknar den type ”namnlaus frykt” me fann i ”The Whiteness of the Whale”. Den har utan tvil noko med døden å gjera, men akkurat som den vanlege støyen endar også den kvite støyen i eit anti-klimaks, og resultatet vert ikkje katastrofalt for nokon. Den kvite støyen auka og auka i styrke heilt til Jack sitt forsøk på å ta livet av Willie Mink enda med at begge vart skada. Utløysinga av støy-crescendoet vert på den måten halde tilbake, og ein slags spent fred og ro senkjer seg over Jack. Det er i denne strukturen me finn den andre typen ironi, Frye sitt ironiske mythos. Etter at han kjem heim frå nonnesjukehuset ser Jack på borna som søv, noko som tidlegare alltid har fungert som avslappande terapi. No verkar det ikkje. Han klarar ikkje å sova, og må stå opp for å ta seg ein kopp kaffi på kjøkkenet, medan han kjenner på smerta i handa. Den store gevinsten som skulle oppnåast ved å drepa Mink har ikkje inntruffe, og Jack sit att i ei uroleg stillheit. Den kvite støyen som omslutta drapsforsøket enda ikkje i død. Derimot kan ein seia at stillheita har senka seg over slutten på kapitlet, og også over Jack, som ikkje har opplevd noko endring i situasjonen sin: Han er framleis like redd for å døy der han sit åleine med kaffien sin, midt på natta, medan han ventar på den neste solnedgangen: ”There was nothing to do but wait for the next sunset, when the sky would ring like bronze.” (WN: 321).

Så trass i at den kvite støyen fører med seg noko nytt, varar det ikkje. Likevel er ikkje omskiltringa utan effekt. Den viser oss nemleg at noko anna er mogeleg. Den viser oss at stabile meningsstrukturar er vanskelege å operera med, og at litterære symbol vanskeleg kan



haldast fast og sjeldan står heilt stille. Me kan derfor seia at ironien har auka i kraft: Støy og stillheit må ikkje nødvendigvis vera dei rake motstykkane me har sett for oss. Eg avslutta førre kapittel med å seia at Jack stod tilbake i ei absurd og usikker verd der all fast grunn var borte, og etter å ha undersøkt den kvite støyen meir grundig er det mogeleg å halda fast ved den påstanden. Det er også mogeleg å seia at stillheita, resignasjonen og dødsangsten får det siste ordet i det nest siste kapitlet. Om det også kan seiast om heile romanen skal me finna ut no, når me skal prøva å setja det opne sluttkapitlet inn den store samanhengen.

## 6. EIN IRONISK, TILFELDIG OG SJØLVMEDVITEN SLUTT

I kapittel 3 av oppgåva spurte eg om *White Noise*, som den moderne den romanen den er, kan innfri det Peter Brooks kalla ”*anticipation of retrospection*” (Brooks 1984: 23). Lesaren forventar nemleg at slutten skal kasta nytt lys over det han allereie har lese:

We have no doubt forgone eternal narrative ends, and even traditional nineteenth-century ends are subject to self-conscious endgames, yet still we read in a spirit of confidence, and also a state of dependence, that what remains to read will restructure the provisional meanings of the already read. (Brooks 1984: 23)

Denne haldninga kan setjast i samanheng med eit viktig prinsipp frå hermeneutikken: Delane vert forstått utfrå heilskapen, og heilskapen vert forstått utfrå delane. Dette gjeld også for *White Noise*, noko me vil finna ut i denne gjennomgangen av det siste kapitlet i romanen. Sjølv om det kan sjå ut som om sluttkapitlet ikkje gir oss noko nytt, som om funksjonen berre er å gjera romanen meir uutgrunneleg og kryptisk, viser det seg at det gir oss viktige innsikter for å forstå heile verket: Sluttkapitlet seier oss noko om tolking. I dei tre siste scenene vender romanen blikket mot seg sjølv, og stiller spørsmål som kan sjåast i samanheng med tolkingsproblematikken ein ofte opplever i møte med så ironiske tekstar. Eg vil undersøkje desse nesten hermeneutiske spørsmåla, og sjå om dei kan gi oss innblikk i korleis ein kan forstå den vanskelege slutten, og dermed også heile romanen. I tillegg til det vil eg kommentera det tilfeldige ved slutten, og visa at den gir ei ironisk lesing endå meir ryggdekning enn den allereie har. At *White Noise* lar mange trådar vera lause er romanen sitt privilegium; forhåpentlegvis vil eg no klara å samla mine trådar på ein forståeleg måte.

### 6.1 Trippel coda: Dei tre sluttscenene

Det nest siste kapitlet slutta, som me hugsar, med det mislukka drapsforsøket på Willie Mink. Sluttkapitlet nemner ikkje denne dramatiske hendinga i det heile, men tek opp at det

episodiske preget frå ”Waves and Radiation”, med visse variasjonar. David Cowart seier at *White Noise* endar med ein trippel coda, akkurat som ein stor symfoni. (Cowart 2003: 89)

Dette codaet tek form av tre små episodar som ikkje heng saman, og som vert fortalt utan å verta kommentert av Jack: Wilder sin tur over motorvegen på trehjulssykkel, utfluktene til brua for å sjå på solnedgangen og den omorganiserte supermarknaden. Eg vil no gå gjennom desse tre scenene.

### **6.1.1 Wilder kryssar motorvegen**

Sluttkapitlet, og dermed også den fyrste av desse tre scenene, byrjar slik: ”This was the day Wilder got on his plastic tricycle, rode it around the block, turned right onto a dead end street and pedaled noisily to the dead end.” (WN: 322). Men det stoppar ikkje der, for Wilder har som mål å komma seg over på den andre sida av den sterkt trafikerte motorvegen. Eit par eldre damer vert vitne til det heile, og freistar desperat å få kontakt med den vesle guten, dei ropar og skrik: ”Stay, they called. Do not go. No, no. Like foreigners reduced to simple phrases.” (WN: 323). Men Wilder er bestemt, og gir seg ikkje:

Cars dodged, strayed, climbed the curbstone, astonished heads appearing in the side windows. The furiously pedaling boy could not know how slow he seemed to be moving from the vantage point of the women on the porch. The women were silent by now, outside the event, suddenly tired. How slow he moved, how mistaken he was in thinking he was breezing right along. It made them tired. The horns kept blowing, sound waves mixing in the air, flattening, calling back from vanished cars, scolding. He reached the other side, briefly rode parallel to the traffic, seemed to lose his balance, fall away, going down the embankment in a multicolored tumble. When he reappeared a second later, he was sitting in a water furrow, part of the intermittent creek that accompanies the highway. Stunned, he made the decision to cry. (WN: 323)

At Wilder overlever denne turen kan sjå ut som flaks, men i eit større perspektiv er det slettes ikkje tilfeldig. Det er nemleg mogeleg å seia at me ser ein av romanen sine tematikkar spelt ut i eit lite format, nemleg den som har med død og redsle å gjera. For Wilder veit ikkje, slik alle dei andre personane gjer det, at han ein dag skal døy, og vert dermed nok ein gong eit symbol

på det uskuldige. Utan frykt legg han ut på ei miniatyrtugåve av den store livsreise, omgitt av fare på alle kantar, og det at han klarer seg er berre midlertidig; me skal alle døy. At han kjem seg heilskinna over vegen har likevel ingenting med flaks å gjera, men med at han er ung. I romanen sin logikk finn me Wilder på livskraftene si side, saman med støyen, noko me ser i utdraget over. Dei eldre kvinnene freistar fyrst så godt dei kan å ropa på den lille guten, men det er nyttelaust og dei gir til slutt opp, stille, trøytte og resignerte. Wilder, derimot, er ikkje trøytt, men full av krefter, og avsluttar turen sin over den støyande motorvegen med å skrika. Som i scena frå "Waves and Radiation" der han skrik i sju timar, signaliserer det at han faktisk er i live. Etter at støyen altså for ein liten periode endra seg og vart kvit, og dermed meir uforklarleg, er den no tilbake der den var før drapsforsøket. Episoden viser oss støyen som ei livskraft, og ei tru på barnet, som dermed vert eit symbol for både det uskuldige og det levskraftige. I den andre enden finn me dei eldre personane i romanen, som Vernon Dickey og det eldre søskenparet Treadwell, som faktisk er dei einaste som døyr i romanen.

### **6.1.2 Den postmoderne solnedgangen**

Den andre scena byrjar slik: "We go to the overpass all the time. Babette, Wilder and I. We take a thermos of iced tea, park the car, watch the setting sun." (WN: 324). Det som har skjedd er at giftutsleppet har skapt ei atmosfærisk effekt som gir usedvanleg vakre solnedgangar, og det har vorte ein populær aktivitet blant Blacksmith sine innbyggjarar å få med seg det uvanlege synet. Stemninga dette skapar er prega av ein stille og neddempa mystikk: "We find little to say to each other (...) It is hard to know how we should feel about this. Some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way." (WN: 324). Det er tydeleg at dette er noko nytt og ukjent, og det bryt med alle tidlegare kjente mønster for korleis ein skal reagere. Interessant er det også at stillheita dominerer, og det verkar som om dei spektakulære

solnedgangane gjer folka fåmælte: "The waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence (...) No one plays a radio or speaks in a voice that is much above a whisper." (WN: 324-325). Det eg vil at me skal merka oss er den store usikkerheita i forhold til korleis ein skal reagere ovanfor dette menneske- og giftskapte naturfenomenet som ingen før har sett. Det rykkjer innbyggjarane i Blacksmith ut av sine vante førestillingar, og tvingar dei til å sjå på nytt. At dette er noko alvorleg meiner eg vert understreka av stillheita, som jo også tidlegare har slått følgje med alvoret, og det faktum at litterære solnedgangar stort sett alltid ber med seg ein undergangssymbolikk.

### 6.1.3 Supermarknaden

Den siste av dei tre sluttscenene er også prega av forvirring:

The supermarket shelves have been rearranged. It happened one day without warning. There is agitation and panic in the aisles, dismay in the faces of older shoppers. They walk in a fragmented trance, stop and go, clusters of well-dressed figures frozen in the aisles, trying to figure out the pattern, discern the underlying logic, trying to remember where they'd seen the Cream of Wheat. They see no reason for it, find no sense in it. (WN: 325-326)

Nok ein gong skapar det ukjente ei litt uhyggeleg stemning av usikkerheit. Dei eldre spør seg kva grunnen til ei slik omarrangering av hyllene kan vera godt for, og finn tilsynelatande ikkje noko svar. I motsetnad til den stille stemninga som omslutta solnedgangane, er supermarknaden framleis ein støyande stad: "In the altered shelves, the ambient roar, in the plain and heartless fact of their decline, they try to work their way through confusion." (WN: 326). Akkurat kva støyen her signaliserer, er ikkje lett å slå fast, men me merkar oss at støyen også på romanen si siste side er til stades. La oss sjå på korleis det heile endar:

But in the end it doesn't matter what they see or think they see. The terminals are equipped with holographic scanners, which decode the binary secret of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living. And this is where we wait together, regardless of age, our carts stocked with brightly colored goods. A slowly moving line, satisfying, giving us time to glance at the tabloids in the racks. Everything we need that is not food or love is her in the

tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and the dead. (WN: 326).

Sjølvsagt kan dette lesast som ein dyster og pessimistisk diagnose over det moderne forbrukarsamfunnet: Menneska har mista all form for åndeleg kvalitet, kunst og religion har utspelt si trøstande rolle, og tilbake står den kvitlysande supermarknaden som eit postmoderne tempel der Dante og Shakespeare er erstatta med glinsande tabloidmagasin. Og det er klart, ja heilt opplagt, at dette er ein tematikk som opptek DeLillo. Mi meining er likevel at ein ikkje bør leggja for stor vekt på eit slikt perspektiv, rett og slett fordi romanen sin grunntone, trass i den alvorlege dødstematikken, er mykje meir optimistisk og munter. I tillegg må det jo seiest at det eg gjennom heile analysen har kalla ei livskraft, nemleg støyen, framleis er på plass. Eg vil no sjå på dei aspekta ved slutten eg meiner er dei viktigaste.

## 6.2 Ein tilfeldig og ironisk slutt

Sett under eitt kan dei tre scenene seiest å vera kjenneteikna av undring, forvirring og ei kjensle av at ingenting er heilt som det skal vera: Ein liten gut syklar uskadd over ein livsfarleg motorveg, solnedgangane er så usedvanleg vakre at ingen veit korleis ein skal reagera på dei, og på supermarknaden er hyllene organisert på ein heilt ny måte. Verda er ganske enkelt ikkje til å kjenna att. Vender me tilbake til sjangerteorien er dette ein interessant observasjon, sidan slutten tradisjonelt sett skal skapa orden, og ikkje forvirring.

Komedien sin lukkelege slutt, som jo aller helst skal enda med ein fest der alle personane tek del og vert vel forlikte, får i *White Noise* ein alternativ vri. Den komiske attkjenningsscena er, som me akkurat har sett, bytta ut med det motsette, nemleg tre forvirrande ”ikkje-attkjenningsscener”. Trass i dei mange komiske elementa er det derfor vanskeleg å kalla *White Noise* ein reinspikka komedie. Poenget med dette grepet er likevel ikkje berre å

diskvalisera romanen som komedie, men endå ein gong å forankra den i det ironiske mythos. Ironien forsterkar seg endå meir ved at det usikre og omskiftande vert understreka så kraftig i dei tre sluttscenene. Ein kan også kalla slutten absurd, sidan den så lett ”gløymer” det reelle og alvorlege drapsforsøket. Kvifor får me ingen refleksjonar om det, og kva skjer egentleg med Jack? Måten romanen ebbar ut på får lesaren til å stilla slike spørsmål, og det får han også til å sitja att med ei kjensle av at han nettopp har lese noko absurd. Alt dette har me høyrte før, men likevel vil eg hevda at eit av dei viktigaste momenta ved sluttkapitlet er å repetera desse ironiske aspekta, og på den måten forsterka ei lesing som vektlegg eit slikt perspektiv. Dei tre ”ikkje-attkjenningsscenene” leikar altså med den komiske attkjenningsscena, og dei fungerer destabiliserande: Grunnen me står på vert endå meir usikker.

I tillegg til at slutten er ironisk, vil eg også hevda at den er nokså tilfeldig. Jack Gladney er ein forteljar som i utgangspunktet har ein sterk aversjon mot det å setja eit endeleg punktum. Me hugsar at han i den fyrste delen, ”Waves and Radiation”, motarbeida alle typar plot fordi han slik ville freista å utsetja den uunngåelige døden. Korleis skal han då avslutta narrativet sitt? Me kan sjå kva Peter Brooks skriv om korleis plotet, og slutten, har endra karakter i vår tid:

When ending comes, it is more in the nature of stalemate than victory. The story could be continued, it could belong to another story, one might invent a sequel. Our most sophisticated literature understands endings to be artificial, arbitrary, minor rather than major chords, casual and textual rather than cosmic and definitive. Yet they take place: if there is no spectacular dénouement, no distribution of awards and punishments, no tie-up, through marriages and deaths, of all the characters' lives, there is a textual finis – we have no more pages to read. (Brooks 1984: 314)

Ein kan på mange måtar seia at Jack har forstått dette. Med det mislukka drapsforsøket tilførte han sitt eige liv ein meir retningsbestemt plotttype, og opplevde at det faktisk ikkje enda i død. Det er vanskeleg å seia at drapsforsøket var ei positiv erfaring, men han lærte iallfall at det han meinte var ei sanning, ”All plots tend to move deathward.” (WN: 26), må modererast noko. Men sjølv om utfallet ikkje vart død, opplevde nok Jack det aukande fokuset på plot i

sitt eige liv som ubehageleg, og eg les derfor slutten som ein retur til dagane utan mål og meining, dei han tidlegare har uttrykt glede over: "Let's enjoy these aimless days while we can (...)" (WN: 18). Når sluttkapitlet då vender tilbake til desse bekymringslause dagane, med bekymringslause hopp frå episode til episode, er det som om forteljaren Jack set det endelege punktumet sitt heilt tilfeldig. I teorien kunne romanen berre halde fram, men eit krav om samanheng gjer at den må avsluttast. Eit paradoks ved alle narrativ er at dei er avhengige av ein slutt for å fungera:

And here the paradox of the self becomes explicitly the paradox of narrative plot as the reader consumes it: diminishing as it realizes itself, leading to an end that is the consummation (as well as the consumption) of its sense-making. If the motor of narrative is desire, totalizing, building ever-larger units of meaning, the ultimate determinants of meaning lie *at the end*, and narrative desire is ultimately, inexorably, desire *for* the end. (Brooks 1984: 51-52)

Og når Jack no har lært at eit plot ikkje nødvendigvis endar med død, kan det sjå ut som om det er ei interesse for å skapa meining i livet sitt som får han til å verta interessert i ein slutt. Jack si forteljing har – akkurat som alle andre forteljingar – som mål å skapa ei oversiktleg forklaring på noko, og utan ein slutt er det umogeleg. Redsla for å avslutta gir altså til slutt tapt for begjæret etter å skapa eit ordna narrativ.

Når romanen sluttar har Jack på mange måtar vunne ein siger. Han er enno redd for å døy, men det er mykje som tyder på at han er i ferd med å klara å kontrollera angsten. At han finn tilbake til den episodiske forteljestrukturen er eit teikn på oversikt og kontroll. At han klarar å setja punktum er eit teikn på ei forståing av at slutten er kunstig. For *White Noise* har, som Brooks var inne på i generelle vendingar, ein kunstig og ganske så tilfeldig slutt, og det einaste som kjennest "endeleg" ved den er at me ikkje har fleire sider å lesa.



### 6.3 Ein sjølvmedviten slutt

I tillegg til å vera ironisk og tilfeldig, vil eg også hevda at *White Noise* i sluttkapitlet vender blikket mot seg sjølv og set fokus på sin eigen ustabilitet. Når eg no skal freista å oppsummera lesinga mi, meiner eg at denne sjølvmedvitne haldninga er verdt å merka seg, fordi den truleg kan gi oss nokre hint om korleis ein kan forstå slutten betre. Dei tre siste scenene reiser alle spørsmål som har ein viss klang av hermeneutikk over seg: Kva tyder det at Wilder, mot alle odds, kjem seg levande over vegen? Korleis skal ein reagere på dei underlege solnedgangane? Og korleis skal ein finna fram på supermarknaden, korleis manøvrera der no? Eller omskrive til eitt spørsmål: Korleis skal ein forstå det ukjente?

Desse spørsmåla kan overførast til vår lesing av romanen, for ein kan nemleg seia at lesaren av *White Noise* stiller seg på same måte til teksten som dei eldre gjer til dei ommøblerte hyllene: "(...) trying to figure out the pattern, discerning the underlying logic, trying to remember where they'd seen the Cream of Wheat." (WN: 326). Vidare ser me at pensjonistane også har tekstlege problem når dei freistar å finna utløpsdatoen og ingrediensene på matvarene: "Many have trouble making out the words." (WN: 326).

Ommøbleringa av butikken gjer at kundane må skjerpa sansane sine, dei vert rykka ut av den behagelege og kanskje også bedøvande tilstanden dei har sunke ned i. Sjølv om *White Noise* ikkje kan seiast å ha ein *unormalt* vanskeleg slutt, er analogien til lesaren som strevar med å forstå mønsteret tydeleg. Dei hermeneutisk-klingande spørsmåla som slutten tvingar fram fungerer som ein metakommentar til problematikken med å lesa ein så ironisk roman.

Neste spørsmål vert då å finna ut om eit slikt metanivå har konsekvensar for tolkinga? Kan det hjelpa oss med å konkludera, eller med å finna ut ein gong for alle kva støyen står for? Nei, ei så direkte oppklaring kan nok ikkje påpeikinga av den sjølvrefleksive haldninga hjelpa

oss med. Men den kan derimot få oss til å sjå at ikkje alt kan forklarast, og at ei slik innsikt ikkje er eit nederlag. La oss nok ein gong sjå på kva som kjem til uttrykk i dei siste setningane av romanen:

But in the end it doesn't matter what they see or think they see. The terminals are equipped with holographic scanners, which decode the binary secret of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living. And this is where we wait together, regardless of our age, our carts stocked with brightly colored goods. A slowly moving line, satisfying, giving us time to glance at the tabloids in the racks. Everything that is not food or love is here in the tabloid racks. The tales of the supernatural and the extraterrestrial. The miracle vitamins, the cures for cancer, the remedies for obesity. The cults of the famous and the dead. (WN: 326)

David Cowart avsluttar si lesing av *White Noise* med ein kommentar til nettopp denne tekststaden, og han har ein del fine poeng:

I do not believe anyone has noticed – in print – the way it modulates into a kind of allegorical tableau. To think of it in this way helps one understand the puzzling reference to “holographic scanners, which decode the binary secret of every item, infallibly. This is the language of waves and radiation, or how the dead speak to the living.” The scanners occupy a liminal space: they equip “terminals” toward which the shoppers shuffle in portentous lock-step. “Regardless of age,” they are on their way – though DeLillo is too subtle, too committed to understatement to use the phrase – to “check out”. It is just on this cusp, of course, that all humanity continues to tergiversate between that which can be digitally quantified (the weight of food, the price, one's years) and that which cannot: the whole messy business of the unseen and painfully unknown. (Cowart 2002: 90)

Me får altså skissert opp ei todeling der me på den eine sida finn alt som kan kvantifiserast, scannast og målast opp, og på den andre sida “noko anna”, eller med DeLillo sine ord: “all that is not food or love.” Det Cowart ikkje kommenterer, er at Jack lokaliserer alt som ikkje er mat eller kjærleik i tabloidhylla. Her trur eg nemleg Jack tar feil. Om alt ”dette andre”, ”the whole messy business of the unseen and painfully unknown”, skal finnast nokon stad, er det framleis i kunsten: Litteraturen er også ”a language of waves and radiation”, og ein måte dei døde faktisk kan snakka til oss levande.

Den beste litteraturen vil me aldri forstå og meistra fullt ut, men me vil heller aldri gi opp. I vår lesing og tolking av den vil me heile tida freista å forstå kva det er som skjer. Ved hjelp av dei tre spørsmåla romanen sluttar med, er det som om den seier til oss: "Dette er uforklarleg, dette er mystisk." Å slå seg til ro med dette er mogeleg, men lite tilfredsstillande. Eg har i løpet av oppgåva gjort det klart at ei ironisk lesing av romanen er vanskeleg å unngå, og eg vil også gjerne understreka at ei slik ironisk haldning vil gjera det enklare for oss å ikkje stoppa opp, den vil stadig tvinga fram nye lesingar og skildringar. På den måten ser me korleis Rorty si ironiske haldning, med omskildringar som det sentrale verktøyet for å forstå verda, har eit nært band til den filosofiske hermeneutikken: Meining oppstår som eit spel mellom subjekt og objekt, mellom lesar og tekst, og må stadig fornyast. Alt kan ikkje alltid forklarast, men alt kan skildrast på nytt. Det er også mogeleg å plassera det ironiske mythos frå *Anatomy of Criticism* i eit slikt landskap, for akkurat som Rorty sine omskildringar, utstyrer Frye sin ironi oss med eit nytt og kreativt utsynspunkt. Mi lesing er *ei* slik skildring, eit forsøk på å forstå korleis romanen *White Noise* skapar meining med utgangspunkt i eit ønske om å finna ut kva støyen betyr. Denne tolkinga viser kanskje ikkje eit så sjokkerande syn som Satan opp ned, men den viser korleis hovudpersonen Jack Gladney kan sjå ut til å ha lært seg å leva med dødsfrykta si, og den viser korleis den ofte utskjelte støyen også kan ha positive sider. Men det er aldri slik at ein tekst *kun* er ironisk, og når det siste punktum er sett har Jack komme til ei forståing av at slutten er kunstig og tilfeldig, og at han ved eiga hjelp kan ta tilbake dei bekymringslause dagane. Han har ikkje fått svar på kva det er som skjer i dei tre siste scenene, men han treng det heller ikkje: Dei tre spørsmåla er der nemleg fordi dei er viktige å stilla, ikkje nødvendigvis å svara på. Dei ukommenterte ikkje-atkjenningsscenene gir Jack ein kompetanse til å halda fram livet sitt, og får han til å akseptera at ingen kan fortelja han nøyaktig kor lenge han skal leva.

Derfor kan lesinga mi seiast å enda optimistisk og framoverretta. Jack kan kanskje læra seg å leva med dødsfrykta, og på same tid kan me seia at *White Noise* lever opp til Harold Bloom si forståing av diktekunsten, her i Atle Kittang si parafrasering, som ein "(...) *ars moriendi* som paradoksalt nok står i livsdynamikkens teneste fordi den hindrar oss i å stivne fast i det vi kan og veit og kjenner oss så altfor vel heime i." (Kittang 2007: 506). DeLillo har i sin omgang med symbolske storleikar som støy, stillheit og det kvite *både* halde seg til tradisjonen og skapt noko eineståande nytt. Med ein analogi til sluttscena kan me seia det slik: Han har ommøblert sitt eige vokabular, slik at me som les han heile tida må streva for å finna det underliggjande mønsteret. Til slutt kan det sjå ut som om eit slikt mønster ikkje er så viktig å finna, og kanskje finst det heller ikkje. Kva står me då att med? Me står att med eit litterært språk som nektar å stoppa opp, nektar å la seg fanga i ei tyding, og som heile tida må lesast, tolkast og skildrast på nytt. Underlegheita og det mangefasetterte tydingsspekteret som oppstår i den kvite støyen, der liv og død går saman i eitt bilete, kan seiast å likna det store tolkingspotensialet som me også såg i Melville si framstilling av det kvite. Eg har sagt at støyen, i store delar av romanen, er ei livskraft, som saman med ironien og komikken utkjempar ein kamp mot dei destruktive kreftene. Denne kampen er også litteraturen sin kamp, og det er eit av Bloom sine viktigaste poeng i *The Western Canon*:

Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings. The originals are not original, but that Emersonian irony yields to the Emersonian pragmatism that the inventor knows *how* to borrow. (Bloom 1995: 10)

Dette med å skriva om att eller å revidera heng også saman med Rorty og omskiltringa, og det er heller ikkje så langt frå dei russiske formalistane sine teoriar om kunsten sitt underleggjerande grep. Bloom sin "estetiske" lesemåte legg stor vekt på korleis diktekunsten alltid er i kamp med tradisjonen, korleis den løyser opp det velkjende og skapar kreative endringar og nye lesingar, eller som han sjølv seier: " Any strong literary work creatively

misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts.” (Bloom 1995: 7). Dette er likevel ikkje staden for å gå nærmare inn på hans teori om angst og påverknad, så la oss heller sjå på korleis han konkluderer kapitlet sitt om Emily Dickinson:

Her canonicity results from her achieved strangeness, her uncanny relation to tradition. Even more, it ensues from her cognitive strength and rhetorical agility, not from her gender or from any gender-derived ideology. Her unique transport, her Sublime, is founded upon her unnamings of all our certitudes into so many blanks; and it gives her, and her authentic readers, another way to see, almost into the dark. (Bloom 1995: 288)

Min sluttpåstand er at nesten det same kan seiast om DeLillo: *White Noise* er nemleg eit døme på den typen litteratur som kan hjelpa oss å forstå alt dette som ikkje kan scannast og målast, fordi den med sin fine balanse mellom alvor, komikk og ironi gir oss *eitt* unikt bilete av kva det kan seia å leva. Gjennom sitt forhold til tradisjonen, og ved stadig å skildra faststivna fenomen på nye måtar, har DeLillo skapt eit språk som heile tida løyser opp det velkjende; og dette gir lesarane ein annan måte å sjå på, nesten heilt inn i den kvite støyen.

## LITTERATURLISTE:

- Alighieri, Dante (2005): *Den guddommelege komedie*, omsett frå italiensk (*La divina commedia*) av Magnus Ulleland, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bataille, Georges (2002) [1961]: *The Tears of Eros*, omsett frå fransk (*Les Larmes d'Eros*) av Peter Connor, San Fransisco: City Lights Books.
- Baudrillard, Jean (1994) [1981]: *Simulacra and Simulation*, omsett frå fransk (*Simulacres et simulation*) av Sheila Faria Glaser, Michigan: University of Michigan Press.
- Begley, Adam (1998): "Don DeLillo: The Art of Fiction" (utdrag frå eit intervju som opprinneleg er å finna i *Paris Review* 35, hausten 1993) i Osteen (red.) (1998): *White Noise. Text and Criticism*, New York: Penguin Books.
- Bellow, Saul (2003) [1964]: *Herzog*, New York: Penguin Books.
- Blanchot, Maurice (1982) [1955]: *The Space of Literature*, omsett frå fransk (*L'Espace littéraire*) av Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bloom, Harold (1995) [1994]: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead Books.
- Bloom, Harold (red.) (2003): *Don DeLillo*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold (2007) [1994]: *Vestens litterære kanon. Mesterverk i litteraturhistorien*, omsett frå engelsk (*The Western Canon. The Books and School of the Ages*) av Jan Brage Gundersen, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bonca, Cornel (1998): "Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species" i Osteen (red.) (1998): *White Noise. Text and Criticism*, New York: Penguin Books.
- Brooks, Peter (1984): *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, London: Harvard University Press.
- Cowart, David (2002): *Don DeLillo: The Physics of Language*, Athens: University of Georgia Press.
- DeLillo (1982): *The Names*, New York: Alfred A. Knopf.
- DeLillo, Don (1991): *Mao II*, London: Vintage Random House.
- DeLillo, Don (2002) [1985]: *White Noise*, London: Picador.
- DeLillo, Don (2004a) [2003]: *Cosmopolis*, London: Picador.
- DeLillo, Don (2004b) [1985]: *Hvit støy*, omsett frå engelsk (*White Noise*) av Erik Næshagen, bearbeida og omarbeida av Brit Jahr, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Docherty, Thomas (red.) (1993): *Postmodernism. A Reader*, New York: Columbia University Press.
- Eagleton, Terry (2003): *After Theory*, New York: Basic Books.
- Frye, Northrop (2000) [1957]: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton og Oxford: Princeton University Press.
- Fyksen, Bjørn Ivar (2005): 'The Great Armchair Dreamer': (tv)Bildet av Amerika i Don DeLillos *White Noise* og *Cosmopolis*, Masteroppgåve i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Hagen, Erik Bjerck (2003): *Hva er litteraturvitenskap*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Jameson, Fredric (1993): "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" i Docherty (red.) (1993): *Postmodernism. A Reader*, New York: Columbia University Press.
- Joyce, James (2000) [1914]: *Dubliners*, London: Penguin Books.
- Kant, Immanuel (1995) [1790]: *Kritikk av dømmekraften*, omsett frå tysk (*Kritik der Urteilkraft*) av Espen Hammer, Oslo: Pax Forlag.
- Keesey, Douglas (1993): *Don DeLillo*, New York: Twayne Publishers.
- Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.) (2003): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle (2007): "Harold Bloom – ein ringar i tårnet", etterord i Bloom (2007): *Vestens litterære kanon. Mesterverk i litteraturhistorien*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lawrence, D.H. (2000) [1920]: *Women in Love*, London: Penguin Books.
- LeClair, Tom (1998): "Closing the Loop: *White Noise*" (kapittel frå boka *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (1987), Urbana: University of Illinois Press) i Osteen (red.) (1998): *White Noise. Text and Criticism*, New York: Penguin Books.
- Lentricchia, Frank (red.) (1991): *New Essays on White Noise*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lentricchia, Frank (1991a): "Introduction" i Lentricchia (red.) (1991): *New Essays on White Noise*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lentricchia, Frank (1991b) "Tales of the Electronic Tribe" i Lentricchia (red.) (1991): *New Essays on White Noise*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (red.) (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.

- Mailer, Norman (1999) [1965]: *An American Dream*, New York: Vintage Books.
- Maltby, Paul (2003): "The Romantic Metaphysics of Don DeLillo" i Bloom (red.) (2003): *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers: Philadelphia.
- McHale, Brian (1987): *Postmodern Fiction*, New York: Methuen.
- Melville, Herman (1998) [1851]: *Moby Dick*, Oxford: Oxford University Press.
- Orr, Leonard (2003): *White Noise: A Reader's Guide*, New York: Continuum.
- Osteen, Mark (red.) (1998): *White Noise. Text and Criticism*, New York: Penguin Books.
- Osteen, Mark (1998): "Introduction" i Osteen (red.) (1998): *White Noise. Text and Criticism*, New York: Penguin Books.
- Osteen, Mark (2000): *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Pynchon, Thomas (2000) [1984]: *Slow Learner. Early Stories*, London: Vintage.
- Rorty, Richard (1989): *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruppersburg, Hugh og Tim Engles (red.) (2000): *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall & Co: New York.
- Springsteen, Bruce (1975): *Born To Run*, Columbia.
- Thoreau, Henry David (1966) [1854]: *Walden and Civil Disobedience*, New York: W.W. Norton & Company.
- Updike, John (1996) [1960]: *Rabbit, Run*, New York: Fawcett Books.
- Vatnøy, Lillian (2001): "Dying is an Art in Tibet": *En lesning av Don DeLillos White Noise*, Hovudfagsoppgåve i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Wilcox, Leonard (2000): "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative", i Ruppersburg, Hugh og Tim Engles (red.) (2000): *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall & Co: New York.
- Wood, James (2004): *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, London: Pimlico.
- Aadland, Erling (2006): *Farvel til litteraturvitenskapen*, Oslo: Spartacus Forlag.

#### **Internett:**

[http://en.wikipedia.org/wiki/White\\_noise](http://en.wikipedia.org/wiki/White_noise) (20.09.2006)